MESTER



VOLUME XIX SPRING 1990 NUMBER 1

MESTER



VOLUME XIX SPRING 1990 NUMBER 1

We would like to thank our new editors, Roser Coll-Algue and Carmela Zanelli, for helping us complete this issue.

We wish to thank Dean Herbert Morris, the Department of Spanish and Portuguese, and the Graduate Students Association, UCLA, for making this issue possible.

MESTER is sponsored by the Graduate Students Association, University of California, Los Angeles. It publishes critical articles, interviews and book reviews in Spanish, Portuguese and English. Poetry and short stories are published in Spanish and Portuguese.

To be considered for publication, manuscripts should follow the *MLA Style Sheet*. Preference will be given to manuscripts which do not exceed 15 pages. The original and *three* copies are required for all work. Please do not write author's name on manuscripts: attach cover letter. The original of rejected articles will be returned on request if sufficient loose postage accompanies the manuscript. Submissions that are being considered by another journal or by a publisher are not accepted. Authors receive five complimentary copies of the issue in which their work appears.

Manuscripts, subscriptions and editorial correspondence should be addressed to: *MESTER*, Department of Spanish and Portuguese, University of California, Los Angeles, Los Angeles, California 90024-1532.

MESTER is published semiannually. It is affiliated with the Department of Spanish and Portuguese, University of California, Los Angeles. The annual subscription rate is US$20.00 for institutions, US$12.00 for individuals and US$8.00 for students. Add US$4.00 for subscriptions outside of the United States, Canada, and Mexico. Please make checks payable to "*Mester*."

MESTER is indexed in the MLA International Bibliography.

ISSN 0160-2764



Literary Journal of the Graduate Students of the
DEPARTMENT OF SPANISH AND PORTUGUESE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA, LOS ANGELES

VOLUME XIX | SPRING 1990 | Number 1

CONTENTS

This issue is dedicated to the memory of

Stephen Madry Peck
(1953–1990)

No es raro oír hablar español en los pasillos de Rolfe Hall en nuestra universidad —en ese edificio se ubica el Departamento de Español y Portugués y se imparte la mayoría de las clases de estos idiomas—, pero la desenvoltura con que Steve hablaba español como un caribeño me hizo voltear la cabeza la primera vez que lo oí, y más que informarme debió convencerme de su nombre inglés y de su origen floridiano. Esa sorpresa inicial caracterizó nuestra relación posterior: Steve fue siempre lo inesperado dentro de lo familiar.

Desde 1986, la escasez de oficinas en nuestro departamento determinó que a nuestra revista se le asignara un despacho en medio de las oficinas del Departamento de Inglés. Tiempo después, cuando Steve terminó su doctorado y pasó a ser profesor, le fue asignado el despacho contiguo, por consiguiente, quedamos de vecinos e involuntariamente aislados del resto de nuestros compañeros.

Ambos de genio vivo y a menudo de opiniones contrarias fundadas no en teorías abstraídas de la realidad sino en experiencias vividas en la carne —él como negro americano y yo como exiliada cubana—, Steve y yo parecíamos destinados a chocar irremediablemente. De hecho, nunca tuvimos una discusión. Mi absoluta incapacidad para entender, ya sea aplicado a otros o a mí misma, el concepto de "minoría" de un sistema social empeñado en marcar diferencias donde no las hay, relevaba a Steve de tener que mantener una actitud defensiva entre nosotros. Además, la herencia cultural africana compartida por ambos nos allanaba el terreno y nos proporcionaba muchos temas de conversación. Pero, sobre todo, la sencillez con que Steve admitía no entender una postura contraria quizás por no conocer la experiencia en que se basaba, y su interés por comprenderla para *comprenderla* no para combatirla, libraba cualquier conversación con él del sentimiento amenazador de la polarización y le devolvía su esencia de acto comunicativo. Lingüista extraordinario, Steve tenía la facultad de despojar no sólo a cada tema sino a cada palabra de los vicios del uso

mecánico para devolverle su significado primitivo. La naturalidad que le impartía al lenguaje era la suya propia, y ésta lo hacía reaccionar tan espontáneamente que en más de una ocasión me hizo salir corriendo a cerrar la puerta antes de que los de alrededor se quejaran de sus carcajadas. No puede extrañar que las conversaciones con Steve fueran siempre largas y parecieran cortas.

A principios de este año académico, nuevamente las necesidades del departamento ocasionaron que nuestra revista se trasladara, esta vez a Royce Hall. Poco después Steve llamó a nuestra nueva oficina para pedirme que le sirviera de modelo en una grabación que estaba preparando para uno de sus cursos. La consideración apenas encubría su impaciencia por poner en marcha el proyecto cuanto antes, y quedamos en vernos a comienzos de la semana siguiente en su despacho, pero Steve no se apareció. Cuando llamó esa tarde para disculparse porque había olvidado una de sus ya cotidianas citas con el médico, toda su prisa había desaparecido y dejamos la grabación pendiente para una fecha indefinida.

Tratar de asociar a alguien tan lleno de vida como Steve con la muerte sería tarea difícil y desvirtuaría su naturaleza. Es por eso que mis compañeros y yo le dedicamos este número no como homenaje póstumo sino como testimonio de su presencia viva entre nosotros.

Silvia Rosa Zamora
Editor-in-Chief
Mester

The Morphological Entry of The Spanish Affix *-iz* and Knowledge of Language[1]

I. Morphological Entry of the Spanish Affix *-iz*:

This section deals with the "morphological entry" of *-iz*. The morphological entry of *-iz* states its morphological category, the number of arguments it selects, the Asp-roles (Aspectual roles) *-iz* triggers in the output word and its B-selection (base selection). There is an annex to this section (I.4) in which we propose a phrase marker for the *-iz* process that shows what the configurational structure of the derived word is.

-Iz is a derivational affix that B-selects (base-selects) [+ N] and derives [+ V] words. The interesting fact is that whenever *-iz* derives a verb, this new output (verb) will be of the unmarked conjugation: the *-ar* verb (a verb of the unmarked conjugation)—and not a verb of the marked conjugation *-er* or *-ir*.

In this section we will show how the properties of the Spanish affix *-iz* follow a number of rules that can be described as similar to the "listing of word properties" (the lexical entry of a word). We will list these properties in the "morphological entry".

One of the principles of tree building—The Projection Principle—requires that the lexical properties of a word be satisfied in the syntax. The lexical entry of a word provides all the relevant information about that specific lexical item so its properties can properly be reflected in the tree (phrase marker). The morphological entry of an affix provides parallel information about morphemes (we use the term "morpheme" as opposed to "stem").

The "morphological entry" of our present study is about *-iz*. Nevertheless, this general schema is extendible to other affixes too. We propose that the morphological entry of an affix is as crucial to word formation as the lexical entry of words is for tree building.

There is a parallelism between the lexical entry of a word and the morphological entry of an affix. We explain it as it follows:

The lexical entry of a word

The Lexical entry of a word provides the following information:

1. The category of the word (N, A, V . . .)

2. The number of arguments it selects and number and type of Thematic roles (Theta-roles) it assigns to its arguments.

3. C-selection or subcategorization (if a word selects NP, PP, etc.).

4. Linking: mapping the Theta-roles onto grammatical functions (Syntax).

The morphological entry of a word

The morphological entry we propose for a derivational affix (*-iz* in this case) is parallel to the lexical entry of a word. It will provide the following information:

1. Category of a morpheme: *-iz* is an affix.

2. a. Number of arguments it selects: it selects one argument [+N] = {N, A}.

b. Number and type of "Aspectual Roles" (Asp-roles) *-iz* assigns to the bases it selects: Asp-role "causativity" or causative meaning. This corresponds to a transitive verb with two arguments:

ARGUMENT I		ARGUMENT II	
(Agent)		(Theme)	
X	causes	Y	to acquire the property of Z

(with the help of W) (W = instrument) (Z = meaning of input word).

	(AGENT)		(THEME)
e.g.:	(1) *María*	*agiliza*	*el proceso*
	(2) *Juan*	*tranquiliza*	*al bebé*

X = Agent (*María*) causes Y = Theme (*el proceso*) to acquire the property of Z (Z = *ágil*), W = Instrument (not relevant).

c. Change of subcategorization frame: *-iz* is able to vary the subcategorization frame of the output word with respect to the subcategorization frame of the input word (*-iz* triggers a word-formation process that is able to vary the subcategorization frame of the input word):

INPUT *ágil*, A, Theta 1 (*proceso ágil*)
(*proceso* = Theta 1)

OUTPUT *agilizar*, V, Theta 1, Theta 2 (*María agiliza el proceso*)
(*María* = Theta 1. *el proceso* = Theta 2)

The subcategorization frame of the output varies because the derived word [+V] (output) is [+transitive]. This means the output [+V] will take an extra argument (Agent) with respect to the input word [+N] (The input [+N] only takes one argument):

INPUT word (base) + IZ = (e.g.: *suave*, A, Theta role 1)
↓
WFR (Word Formation Rules)→**TRIGGER** The formation of the output
↓ or derived word [+V]
OUTPUT word (derived word) = (e.g.: *suavizar*, V, Th-R1, Th-R2)

The output word [+V] has changed its argument structure in relation to the input word [+N] (it has acquired an argument).

As a summary we can say *-iz* is able to vary the subcategorization frame of the output word [+V]. "Vary" in what sense?: it is able to make the output [+V] have an external Th-role (Agent). This "new" Th-role was not in the base (input word):

e.g.:	INPUT :	[*tranquilo*], A,	Th-1	
	OUTPUT:	[*tranquilizar*], V,	Th1,	Th2
			AGENT	THEME
				Th3
			INSTR (optional)	

The representation shows the input word as taking only one argument. The output word still subcategorizes the same argument and it also has added an external argument (Agent).

3. a. B-selection or subcategorization:

We introduce the concept of B-selection (base-selection) for morphemes:

B-selection is parallel to the C-selection (categorical selection) in the lexical entry of a word. In the same way a lexical category C-selects (category-selects) NPs, PPs, etc. Morphemes will B-select (base select) a certain categorical base (*-iz* is an affix, and thus, a morpheme). B-selection accounts for the fact that morphemes have a "morphological entry".

-Iz B-selects or subcategorizes bases [+N] {N, A} and it derives [+V] bases (verbs):

INPUT : [+N] {N, A}
OUTPUT: [+V]

-Iz is a derivational morpheme, therefore it is able to change the category of the input word (base) and in fact it changes it from [+N] to [+V].

As Lieber points out (253) *-iz* "percolates" (raises). Its features percolate to V so it forms a transitive verb:

V
[*[standard]-ize*]
V N

The head assigns to the entire word its category (*-iz* assigns [+V] category to the output by means of a mechanism referred to as percolation):

V
[*[national]-ize*]
V A

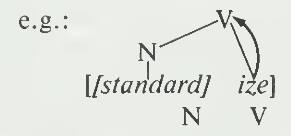
Our proposal matches the one Lieber makes. He assumes that affixes form a unique lexical class on their own, and impose a unique argument structure. Lieber assumes that not only the information regarding the syntactic category but also the information regarding the subcategorization frame percolates from the head. This is what we argued when we said that *-iz* triggers the selection of the two arguments the [+V] is going to select. In this sense we can argue that *-iz* is the head of [+V].

Lieber's proposal is in line with what we refer to as "morphological entry". He explains that all morphemes, stems and affixes have lexical entries which contain information about their category and subcategorization (i.e. what sort of lexical item, if any, they must attach to), their semantic representation, argument structures, diacritic specifications and so on. This predicts that the affix *-iz* attaches to adjectives or to nouns. As Lieber proposes, morphemes are inserted into unlabeled binary-branching trees subject to their subcategorization restrictions, and trees are then labeled by means of the following four Feature Percolation Conventions:

Feature Percolation Conventions:

Convention II: All features of an affix morpheme, including category features, percolate to the first branching node dominating that morpheme.

e.g.:



Our proposal is, thus, in line with Lieber's when we say that the input word is [+N] and that *-iz* is able to produce an output word [+V] Lieber explains these facts saying that these conventions (cf. apud) have the net effect of labeling the highest branching node in a word tree with the category and features of the outermost affix if the tree contains affixes.

b. Types of bases *-iz* selects:

-Iz can select [+N] bases. These bases can be either Nouns or Adjectives:

(1). Noun bases:

(a). Common Nouns ([+common N]):

fósil	*fosilizar*	(make something acquire the property of a *fósil*)
átomo	*atomizar*	
órgano	*organizar*	
garantía	*garantizar*	
cánon	*canonizar*	
trauma	*traumatizar*	
escándalo	*escandalizar*	
mártir	*martirizar*	
ralenti	*ralentizar*	
informática	*informatizar*	

(b). Abstract Nouns ([+abstract N]):

horror	*horrorizó*	(make something acquire the characteristic of horror)
política	*politizó*	

c. *Collective Nouns ([+ collective N]):

policía	**policizar*	(make something acquire the characteristic of *policía*)
	**polizar*	
ejército	**ejercitizar*	

(d). *Proper Nouns ([+ proper N]):

Juan	**Juanizar*	(make something acquire the characteristic of Juan).

(e). **Concrete Nouns* [+ concrete N]:

e.g.: **mesizar*
**ropizar*
**ventanizar*
**panizar*

The fact that *-iz* selects neither collective nor proper nouns points to the fact that these nouns do not have just one single prominent defining characteristic (let us call it semantic feature). This means that a common noun like *garantía* has only one semantic feature (the one it designs: "the quality of garantía"), whereas a collective noun (such as *policía* or *ejército*) or a proper noun have more than one single semantic feature.

c. Adjectival bases ([A]):

(1)	*ridiculo*	*ridiculizar*
	ameno	*amenizar*
	ágil	*agilizar*
	tranquilo	*tranquilizar*
	legal	*legalizar*
	suave	*suavizar*
	moderno	*modernizar*
	eterno	*eternizar*
	estable	*establizar*
(2)	*castellano*	*castellanizar*
	americano	*americanizar*
	romano	*romanizar*

d. As it has been pointed out before, the output or derived word *-iz* produces is a [+V]. The verb is [+transitive] (it takes two arguments):

e.g.: *Juan ridiculizó la situación*
Argument #1 — Argument #2
Th-Role AGENT — Th-Role THEME

e. Phonological rules:

When *-iz* is attached to a base in order to produce a derived word there are certain phonological rules that apply:

e.g.: [*estáble*]
A

Rule 0 (Syncope Rule): V______ ϕ / v - ______ -

Underlying Phonological Representation (UPR): *estábile* → *estáble*

If we try to apply *-iz* to the possible base [*establ-*] the result is out:

(i) *establ-* **establizár*

Rule 0 does not apply here since it will only take place when the previous syllable to the one in which the syncope applies is stressed.

The ungrammaticality of (i) is a reason to assume that the UPR (Underlying Phonological Representation) of *estáble* is:

estábile

-Iz applies to the underlying base:

estábilϕ- *estabil + -iz*

And also RULE 1. has applied:

Rule 1 (Vowel Deletion): v______ϕ / ____ *-iz*
e.g.: *estabile* *estabilϕ* *estabilizar*

Rule 2 /k/__________ϕ / ____ *-iz*

Rule 3 *[x [-consonantal] [- consonantal] y]
alpha F alpha F Rhyme

This is the filter Harris (34) gives under #(2.36).

Rule 3 excludes adjacent non-consonantal segments in a rhyme if these segments agree in height and frontness:

e.g.: [*política*]
N
Rule 1: *politicϕ* + *-iz*
Rule 2: *politi$\phi\phi$* + *-iz*
Rule 3: *polit$\phi\phi\phi$* + *-iz*
OUTPUT: [*politizar*]
V

Let us now consider the base:
[*trauma*]
N

If we follow the regular pattern and we apply Rule 1, the output is not correct:

e.g.: (ii) **traum-iz*

The ungrammaticality of (2) is a reason to assume that its UPR is not *traum-* but rather something else.

The etymon corresponding to this word is Greek and in the process of derivation from [+N] to [+V] *-iz* is attached to the root corresponding to the genitive case:

[*traumat-iz*]
(root of genitive)

In : [*suave*] ——→ [*suavizar*]
A V

Rule 1 has applied.

In : [*garantía*] ——→ [*garantizar*]
N V

Rules 1 and 3 have applied.

f. In the previous section we have presented the phonological rules *-iz* triggers in the input word [+N]. We will now present other properties that *-iz* follows:

(1). *-iz* is not a productive affix:

(a). it cannot be attached to every [+N]
(b). it is subject to non-predictable variations, as we will see.

(2). *-iz* is a causative affix in Spanish. *-Iz* is not the only affix that expresses "causativity". There are other affixes that express the same concept too:

i.e.:	#en, em	engordar
	#a	adelgazar
	#e	elevar
-ear	#	blanquear

(3). From a diachronic perspective *-iz* varies the bases it selects (it selects different bases at different times);

e.g.:	[*judío*]	[*judaizar*]
	A	V
	[*alegoría*]	[*alegorizar*]
	N	V

These examples are no longer used.
There are examples of *-iz* that are subject to non-predictable variations:

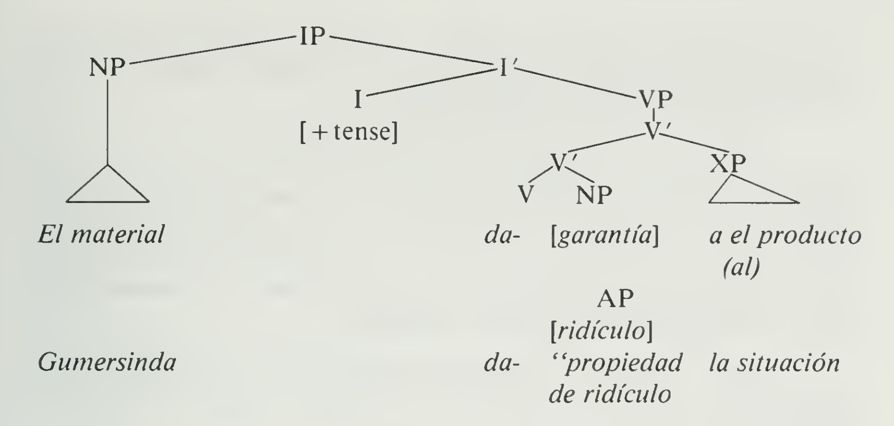
e.g.:	*corto*	**cortizar*	*acortar*
	fino	**finizar*	*afinar*

This phenomenon is known as "blocking" (Scalise 158) and it is due to the fact that *acortar* and *afinar* already exist in the lexicon, therefore these terms block the derivation of **cortizar* and **finizar*.

(4). We propose a Phrase-marker for the *-iz* process:

The morphology of *-iz* verbs is captured in the Syntax in the following way:
The base [+N] from which the verb is formed ([+N] *garantía*, *ridiculez*) is a complement to the minimal projection of the verb (X) and both X (= Verb) and NP or AP are dominated by the same node.(V′):

e.g.: *El material garantiza el producto*
Gumersinda ridiculiza la situación



II. Knowledge of Language and Knowledge of *-iz*:

This section is about knowledge of language; how the speaker knows the properties of *-iz* and how the linguist formalizes those properties.

The main purpose is to show how much a speaker of any language knows about his own language (in this case a speaker of Spanish—about *-iz*) without being aware of it.

When a speaker of Spanish thinks about the abstract "part" *-iz*, there is a mental process triggered in his "head" that will immediately provide all the information contained in the morphological entry of *-iz*.[2] This "mental process triggered in his head" is part of his/her knowledge of language. The same way a speaker of Spanish knows all the properties included in this listing, every speaker of any other language has an equivalent knowledge (about his own language).

Speakers do not know the technical terms for the features in the morphological entry of a morpheme but they know their properties and how they work. In informal terms, a speaker has never "read" this "list" (the morphological entry of a word) but he does know how to use it (this list is not readable because it is not written anywhere; it is in the speaker's mind).

The process triggered in the speaker's mind whenever he thinks about *-iz* contains the following information:

A. "I know this thing [*-iz*] is not a word because it doesn't exist as a unit by itself. It needs to be attached to something else. Where is it attached to?" Answer: at the end of a word.

B. "I know *-iz* has the following meaning; make someone or something acquire the property of X. (X = meaning of base), with the help of Z" (Z = optional).

We can ask the following question: What does a speaker of Spanish know when he hears the word *producir*? Well, his knowledge of language enables him to know that *producir* needs:

1. The X that does the production (Agent) and
2. The thing that is produced (Theme). In the same way, when he hears a word with *-iz*, all the information *-iz* has stored in the brain of the speaker becomes triggered. This information tells the speaker that words with *-iz* have an X who does the action (Agent) and a Y that receives the action (Theme). The X who does the action can probably do it with the help of Z (instrumental), where Z = optional.

C. "I know *-iz* goes with nouns or adjectives but it does not go with verbs because I have never heard a word like *comizar*, *andizar* or *dormizar*".

D. "I know *-iz* words are verbs (e.g.: *garantizar*, *agilizar*, etc.)"

E. "I know *-iz* can not be randomly attached to any word bearing these features because I could say *altizar* (*alto*) but *altizar* doesn't exist! There is another word that means the same as *altizar* and that word is *elevar*. I think *-iz* is neither a very productive nor a very predictable 'thing'!"

This very informal description illustrates the speaker's intuitions about *-iz*. All the information captured in the speaker's head is only an example of how much knowledge of language a human has without being aware of it.

What is the difference between the knowledge of language the speaker has about *-iz* and the so called "morphological entry" that a linguist has for the same thing? The answer is: there is no difference. All the linguist does when he provides the "morphological entry" of an affix like *-iz* is to describe in a formal language the properties about *-iz* that the speaker "has in his/her head." The linguist states the formal principles that characterize the relevant linguistic processes. The linguist uses formal language in order to do so. This formal language expresses the same content that a human being has about a particular word or a particular part of a word (morpheme).

The following characteristics will be accounted for in formal language simply stating the morphological entry of *-iz* (section I).

III. Differences between Inflectional Morphology and Derivational Morphology with Respect to *-iz*:

We have already noted that *-iz* is a derivational morpheme. This section deals with the most relevant properties and differences between inflectional morphology and derivational morphology. Properties 1, 2 & 3 are pointed out by Scalise (102–115).

Inflectional Morphology:

1. It does not change the grammatical category of the input word.
2. Inflection applies after derivation has applied:
   (e.g.: des + est + a + bil + iz + a + cion + es).
3. Inflectional Morphology Rules change only the grammatical meaning of the base.

Derivational Morphology:

1. It can change the grammatical category of the input word.
2. Derivation applies before Inflection.
3. (i) "Derivational Rules change the conceptual meaning of the base."
   (ii) "The meaning of a derived form is compositional[3] only if the rule is fully productive."

Rule 3(ii) of derivational morphology is questionable based on the evidence *-iz* provides: *-iz* is a derivational affix that does not follow the general derivational rule 3(ii). The possibility that 3(ii) may not be a general rule for derivational morphology is suggested by the evidence *-iz* provides.

Scalise (112) notes that ". . . The meaning of a derived form is compositional only if the rule is productive." In our view, Scalise's point is arguable because *-iz* is not a productive affix since it imposes important restrictions on the selection of [+Ns]. Let us recall (3.b) that *-iz* selects neither collective nor proper [+N]. There is another piece of evidence in support of our argument: we have found very few cases of *-iz* selecting a [+concrete N] (e.g.: *organizar*, *atomizar*, *fosilizar*) and there are many other cases in which the selection of a [+concrete N] is agrammatical (e.g.: **mesizar*, **ropizar*, **ventanizar*, **panizar*, etc.). Scalise's observation is not consistent with the facts since the meaning of the derived form with *-iz* is compositional but *-iz* is not part of a fully productive rule because if it were, the process of "*-iz* derivation" should be able to apply freely to every [+N] but it does not (as we have previously noted, the process of "*-iz* derivation" does not apply freely to every [+N]).

There are five points to address when determining the properties of derivational morphemes. So far we have answered the following questions:

1. What is the derivational-categorical change?

   1. [N or A]   2. [V]

2. What is the semantic change?

"X causes Y to acquire the property of Z (with the help of W)"

X = Agent
Y = Theme
Z = meaning of base (input word)
W = instrument

3. What is the syntactic change?:
-iz creates [+transitive verbs]. This means they can take an additional Th-role that was not present in the base (this additional Th-role is "Agent").

4. What are the Phonological changes?: *-iz* follows a number of Phonological Rules. This section was presented under I.3 d.

IV. Relation Morphology-Syntax:

In this section we analyze previous proposals—specifically the one Williams (91–103) provides—about the argument structure of the input words (bases) and the argument structure of the output words (derived words) with special regard to *-iz* verbs. We present our own proposal about how *-iz* (and Derivational Morphology in general) can vary the argument structure of the input word.

Williams explains the "change of argument structure" of the output word [+V] *-iz* has derived by using a syntactic criterion. We think it is clearer to provide an explanation based on the lexical entry of the output word [+V] rather than to explain the facts using a configuration (syntactic) criterion. We will use the lexical entry of a word (a lexical criterion) in order to explain the change in the argument structure of the derived word [+V] *-iz* has formed.

Williams argues that a derived causative verb (the verb derived by *-iz*, for our own explanation) such as [*legalizar*] takes a "new external argument" that was not present in the base word [+N] and makes it an internal argument of the output word [+V]. This output takes a new external argument that was not present in the base:

e.g.:	*situación*	[*legal*]	
	(external argument)	A	
			I(X)X = Theme
	Pepe	[*legalizó*]	*la situación*
	(New external argument)	V	(Internal Argument)
			(Previous external Arg.)

We present our arguments in order to justify why we do not agree with the way in which Williams handles the process of "change of argument structure", and we make a proposal that deals with this process in a clearer and less complicated way.

The notion "external argument" is related to the constituent structure in the Phrase-marker and is commonly used when we want to state the arguments a verb selects. "External argument" is—therefore—a syntactic term.

Williams does not draw a line (a distinction) between what is lexical (argument selection) and what is syntactic (that is, the configurational concept of external and internal arguments) in order to explain the "change of argument structure" of the [+V] with respect to the base [+N].

We would like to make clear that the concepts "internal" and "external" should not be used when speaking about the lexical entry of X because they belong to a different level.

Our proposal is the following: lexical structure (argument selection) and syntactic structure are kept apart for the purpose of our explanation. In order to explain the "change of argument structure" *-iz* does with respect to the input word, we will only use lexical structure.

Argument selection explains the process of "change of argument structure" in a clearer way and there is no need to use syntactic structure to account for this process.

In lexical entries that select only one argument (like the adjectival bases *-iz* selects) it is not important to know if this argument is internal or external (plus, the lexical entry does not provide this information, only the Projection Principle does and this applies at Deep-Structure). What we think is relevant in order to explain the change in argument structure from the [+N] base to the [+V *-iz*] output is the lexical entry of the word. We will therefore use a lexical criterion to explain this change. We provide the following lexical entries to illustrate this point:

INPUT *legal*, A, 1 argument (e.g.: *situación legal*)
OUTPUT *legalizar*, V, 2 arguments (1. AGENT or EXPERIENCER
2. THEME)
(e.g.: *Pepe legalizó la situación*)

-Iz has made the output acquire an extra argument not present in the input. Why? Because *-iz* forms [+transitive verbs] and [+trans] can be described as ="taking two arguments; an Agent or Experiencer and a Theme".

The facts are that in the output word there is an external argument not present in the input word whereas in the input word there is only one argument.

The conclusion is that the process of change of argument structure in the output word [+V] with respect to the input word can be explained in a clearer way by using a lexical criterion (i.e. the lexical entry of a word). It is not important to know whether the argument in the input word is external or internal. All we need to know is the lexical entry of a word. The crucial point is that *-iz* derives [+transitive verbs]. The concept of transitivity is crucial here because it triggers the selection of two arguments. The change from the base [+N]—that takes only one argument—to the

output or derived word—that takes two arguments—is what we refer to as "change in the argument structure."

Sara Inclán
University of California, Los Angeles

NOTES

1. This article was made possible thanks to a Fulbright/M.E.C. Scholarship.

2. It is obvious that no speaker will deliberately "think" about how *-iz* derives a verb nor will he hear *-iz* unattached. When we say that the speaker "thinks" about *-iz*, we do not use "think" literally. "Think" means to make obvious or to extract all the information (knowledge of language) the entry *-iz* has stored in the brain of the speaker.

3. Inflectional Morphology is compositional, i.e., the meaning of the new word is predictable by adding up the meanings of the bases:

e.g.: *joven* [-sing] *jóvenes* [+sing]
hablo [-sing] *hablamos* [+sing]

Derivational morphology can be non-compositional:

e.g.: [*resolver*] [*resolución*]—"result of the action of the verb
V N —"propósito, determinación, ley"

WORKS CITED

Harris, James. *Syllable Structure and Stress in Spanish*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1983.

Lieber, Rochelle. "Argument Linking and Compounds in English." *Linguistic Inquiry* 2 (1983): 251-85.

Scalise, S. *Generative Morphology*. Studies in Generative Grammar 6. Dordrecht, The Netherlands: Foris, 1984.

Williams, Edwin. "Argument Structure and Morphology." *The Linguistic Review* 1 (1981): 81-114.

Nuevo ensayo de caracterización de la lengua guaraní[1]

La proliferación de estudios sobre temas americanos ha sido enorme en España en los últimos años debido a la cercanía de la conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América. Sin embargo, la lingüística americana sigue siendo el gran tema olvidado. Esta situación la denunciaba ya Antonio Tovar en su artículo ''Ensayo de caracterización de la lengua guaraní''. Debemos agradecer a este estudioso, entre otras muchas contribuciones importantes, el intento de caracterizar una lengua apenas investigada como es el guaraní.

Nuestro propósito en este ensayo es actualizar y rectificar algunas de las observaciones de Tovar, observaciones que, sin duda por falta de apoyo empírico resultan desacertadas al menos en lo que se refiere a la morfología.

Tovar propone como rasgo esencial de esta lengua ''la falta de distinción entre nombre y verbo'' (118) lo que le induce a concluir que el guaraní es una lengua esencialmente nominal. Una parte muy amplia de su artículo está dedicada a demostrar ''el valor verbal-nominal de la palabra guaraní'' (119). Así, el verbo estaría en un ''estado primitivo y no evolucionado'' (120) de verbalización del nombre. Por nuestra parte, intentaremos demostrar que esta lengua se caracteriza, precisamente, por su alto grado de flexibilidad para la verbalización, con una especialización morfológica propia. La morfología verbal adquiere, de este modo, una riqueza excepcional.

Comenzaremos por analizar la afirmación de Tovar sobre la existencia de una morfología compartida para el nombre y el verbo; en concreto, los sufijos temporales. A nuestro juicio, esta afirmación no resulta muy acertada. Esto es, la pretensión de que determinados afijos se añadan tanto a bases verbales como a bases nominales indiscriminadamente, no parece que tenga una base de apoyo empírica. Muy al contrario, existen dos paradigmas claramente diferenciados de estos sufijos temporales: un paradigma de sufijos temporales que se añade únicamente a bases verbales y un paradigma exclusivo para bases nominales. Esto es:

(1) a. Sufijos temporales para bases nominales:
Pasado: *-kue/ -ngue* [+ Nombre] (para bases orales / nasales, respectivamente)
Futuro: *-rá* [+N]
Futuro frustrado: *-rangue* [+N]

b. Sufijos temporales para bases verbales:
Pasado: *-'akue* [+V], *-va'ekue* [+V]
Futuro: *-va'erâ* [+V], *-'arâ* [+V].[2]

Como puede apreciarse en (1), en guaraní no existen sufijos temporales que puedan añadirse indistintamente a bases nominales y a bases verbales. Por tanto, no puede confundirse la distribución de cada uno de los paradigmas. Si se ha producido la confusión es debido, sin duda, a una segmentación errónea por falta de datos de apoyo. La utilización de los afijos de (1) puede observarse en los ejemplos siguientes:

(2) a. pa'i [+N] 'sacerdote'
ao [+N] 'ropa'
mena [+N] 'marido'

b. pa'i-kue [+N] 'ex sacerdote', ao-kue [+N] 'ropa vieja'
pa'i-râ [+N] 'futuro sacerdote', mena-râ [+N] 'futuro marido'
pa'i-rangue [+N] 'ex futuro sacerdote'

Los ejemplos de (2) muestran la única posibilidad que existe de añadir los sufijos temporales categorizados como [+N] a bases nominales. El resultado será, por tanto, una unidad con la categoría [+N].

El mismo proceso tiene lugar en el caso de los sufijos verbales de (1 b.). Los sufijos categorizados con [+V] sólo podrán añadirse a bases [+V]:

(3) a. Che a-hai-'akue peteî kuatiannéê che sy-pe
Yo 1ªs.escribir.pas. una carta mi madre a
'He escrito una carta a mi madre'

b. Huâ o-.̂guahê-'akue kavaju ári
Juan 3ªs.llegar-pas. caballo a
'Juan ha llegado a caballo'

c. Mitâ o-guapy-va'ekue oî-rogua-icha h-óga-pe
Niño 3ªs.sentar-pas. 3ªs.estar.comp su casa en
'El niño se había sentado como si estuviera en su casa'

d. Mba'asy re-reko-va'ekue i-vay
Enfermedad 2ªs.tener.pas. 3ªs.ser mala
'La enfermedad que tuviste es mala'

e. Che a-purahei-va'erâ retâma-me py'.̂yi
Yo 1ªs.cantar.fut.oblig. pueblo en con frecuencia
'Debo cantar en el pueblo con frecuencia'

f. Nde re-japo-va'erâ nde ikatú-va
Tu 2ªs.hacer.fut.obl. tu poder-conj
'Debes hacer lo que puedas'

g. Che a-mba'apo-'arâ mbo'eharó-me
Yo 1ªs.trabajar.fut.nec. escuela en
'Tengo que trabajar en la escuela'

h. Nde re-mbohova'i-'arâ mbo'ehára-me ágâ o-porandu ndéve
Tu 2ªs.responder.fut.nec. profesor a cuando 3ªs.preguntar a tí
'Tienes que responder al profesor cuando te pregunte'

Las oraciones de (3) ofrecen una pequeña muestra del comportamiento de los afijos verbales de tiempo. Estos sufijos se adicionan únicamente a bases verbales. Las oraciones (3 a y b) incluyen un sufijo de pasado reciente *'akue*, que podemos traducir al castellano mediante un pretérito perfecto, añadido a las bases verbales *hai* 'escribi-' y *.̂guahê* 'llega-'. El resultado es una forma verbal personal con tiempo verbal. Si pretendemos añadir este mismo sufijo a una base nominal el resultado es agramatical, como muestra (4):

(4) *óga-'akue 'casa-pasado'

Las oraciones (3 c y d) muestran la adición del sufijo temporal *va'ekue* a las bases verbales *rogua* 'encontra-se, esta- en' y *reko* 'tene-' respectivamente. La indicación temporal de este sufijo se puede equiparar aproximadamente a la del pretérito pluscuamperfecto español. Si se intenta añadir este sufijo temporal verbal a una base nominal el resultado es agramatical:

(5) *Pa'i-va'ekue 'sacerdote-pasado'

En los ejemplos 3 (e y f) aparece el sufijo temporal verbal de futuro obligatorio *va'erâ* añadido a las bases verbales *purahei* 'canta-' y *japo* 'hace-'. Su realización temporal está orientada hacia el futuro, pero sin precisar lejanía o proximidad sino obligación. Tampoco este sufijo verbal puede añadirse a una base [+N]:

(6) *Ao-va'erâ 'ropa que debo comprar'

Por último, las oraciones (3 g y h) incluyen el sufijo temporal verbal de futuro necesario *'arâ* añadido a las bases verbales *mba'apo* 'trabaja-' y *mbohova'i* 'responde-'. Este sufijo tiene un significado similar al anterior, no precisa la distancia temporal sino la necesidad de realizar lo que el verbo indica. Como los anteriores, no puede afijarse a una base nominal:

(7) *Mbaápo-'arâ 'trabajo que se tiene que realizar'

Como puede apreciarse, la afijación indiscriminada de estos sufijos temporales tanto a bases [+N] como [+V] es de todo punto imposible. Sin duda, el hecho de que Tovar afirmara tal cosa en su artículo citado se debe

a una mala segmentación. Así, este estudioso ha creído ver en ejemplos como los de (8) la aplicación de los mismos sufijos temporales *-kue* y *-râ*:

(8) a. Tovar [+N] -kue [+N] 'la que fue cara'
Che a-karu [+V]-'akue [+V] 'yo he comido'
Che a-karu [+V]-va'ekue [+V] 'yo había comido'

b. Ava [+N]-râ [+N] 'hombre futuro, el que será hombre'
Che a-karu [+V]-va'erâ [+V] 'Yo debo comer'
Che a-karu[+V]-'arâ [+V] 'Yo tengo que comer'

El último de los tres afijos temporales comunes a verbos y nombres, según Tovar, es *-rangue*. Como puede apreciarse, el sufijo nominal de futuro frustrado resulta de la adición de los sufijos temporales nominales de futuro *-râ* y de pasado *-ngue* para bases nasales a una base nominal. Este sufijo de futuro frustrado no puede añadirse a bases verbales, ya que el resultado sería agramatical:

(9) *Che a-karu-rangue 'Yo iba a comer y no comí'

Otra de las observaciones que llevan a Tovar a postular el carácter nominal de esta la lengua es la de que se emplean morfemas nominales para indicar la persona y el número en el verbo. Para ello, analiza los nombres guaraníes de bases llamadas triformes como indicadores de posesión para las distintas personas gramaticales. En efecto, en guaraní existen algunas bases nominales que admiten la variación siguiente:

(10) a. La forma t-/ϕ se da cuando el N no hace referencia a ninguna forma de posesión.
b. La forma r- aparece cuando tienen lugar las formas de posesión de 1ª y 2ª persona, singular o plural, o cuando se indica la posesión por medio de lo que podríamos llamar genitivo constructo.
c. La forma h- indica posesión de 3ª persona.

De este modo, las bases de (11) tienen las formas siguientes:

(11) a. tague, rague, hague 'pelo'
b. óga, róga, hóga 'casa'
c. tetâ, retâ, hetâ 'patria, país'
d. tesa, resa, hesa 'ojo'

Estas formas tienen la siguiente distribución dentro de la oración:

(12) a. 1. Pe tague i-porâ
Ese pelo 3s.ser lindo
'Ese pelo es lindo'

2. Nde rague i-porâ
Tu pelo 3s.ser lindo
'Tu pelo es lindo'

3. Hague i-porâ
Su-pelo 3s. ser lindo
'Su pelo es lindo'

b. 1. Umi ógape oi-ko che sy
Estas casas-en 3s.vivi- mi madre
'En estas casas vive mi madre'

2. Ñande róga o-guereko kuá-kuéra avei
Nuestra casa 3s.tene- agujero-pl. también
'Nuestra casa tiene agujeros también'

3. Hógape i-marangatú-va
Su-casa-en 3s.ser atento.modo habitual
'En su casa es atento'

c. 1. Pe tetâ oi-kotevê peteî karia'y arandu
Este país 3s.necesita- un hombre inteligente
'Este país necesita un hombre inteligente'

2. Retâ Huá oi-kotevê peteî karia'y arandu
País Juan 3s.necesita- un hombre inteligente
'El país de Juan necesita un hombre inteligente'

3. Hetâ oi-kotevê peteî karia'y arandu
Su-país 3s. necesita- un hombre inteligente
'Su país necesita un hombre inteligente'

d. 1. Mitâ o-guereko tesa hóvy
Niño 3s.tene- ojos azules
'El niño tiene los ojos azules'

2. Che ru resa oi-kuaa añete
Mi padre ojos 3s.conoce- verdad
'Los ojos de mi padre conocen la verdad'

3. Hesa nd-o-hechá-i-ma
Sus-ojos neg.3s.ve-.neg.ya.
'Sus ojos ya no veían'

Los ejemplos de (12) muestran los tres procedimientos existentes para indicar la posesión en guaraní. Estos mecanismos agotan todas las formas de posesión posibles para las bases triformes. Sin embargo, existe un mecanismo de prefijación para indicar posesión en las bases que no tienen el índice posesivo de 3ª persona, esto es, las bases nominales que no admiten variación, no triformes. Estos prefijos de posesión son los siguientes:

(13) a. i- (para bases uniformes que comienzan por consonante)
b. ij- (bases orales uniformes que comienzan por vocal átona)
iñ- (bases nasales uniformes que comienzan por vocal tónica)
c. hi'- (bases uniformes que comienzan por vocal tónica)
d. o- (cualquier base que lleve el rasgo [+ humano])

El resultado de la adición de estos prefijos posesivos a sus bases nominales es el de (14):

(14) a. i-po 'su mano', i-ka'i 'su mano'
b. ij-avati 'su maíz', ij-asaje 'su siesta'
iñ-akâ 'su cabeza', iñ-añete 'su verdad'
c. hi'-áva 'su cabello', hi'-ánga 'su alma'
d. o-akâ 'su propia cabeza', o-guetâ 'su propio país'

La función posesiva de estos prefijos será también para Tovar un argumento a favor del valor nominal-verbal de la palabra en esta lengua, ya que identificará estos prefijos con los prefijos de número y persona verbales. Por nuestra parte, intentaremos demostrar que en esta lengua existen diferencias morfológicas y sintácticas que permiten distinguir nombres y verbos; sin embargo, en una lengua aglutinante como el guaraní resulta difícil hablar del valor de la palabra. La palabra como unidad lingüística pierde sus contornos con la adición de un nuevo afijo o una nueva base.

En guaraní existen tres paradigmas verbales que podríamos clasificar del siguiente modo:

(15) a. Verbos cuya raíz está categorizada como [+V]
b. Verbos predicativos
c. Verbos pronominales

El comportamiento de estos tres paradigmas verbales es idéntico, pues toman los mismos morfemas verbales temporales, modales, etc., excepto en lo referente a los prefijos de número y persona. Los verbos incluidos en (15 a) tales como ohai 'escribir', oinupâ 'castigar', oguahê 'llegar', opo 'saltar', oguapy 'sentarse', ogueru 'traer', ohejá 'dejar', ohayhu 'amar', ohecha 'ver', oikuaa 'saber', oikytî 'cortar', oiko 'vivir', oke 'dormir', oike 'entrar' etc., toman los siguientes prefijos de número y persona:

		a.	b.
(16)	1s.	a-	ai-
	2s.	re-	rei-
	3s.	o-	oi-
	1pl.	ja-/ña- (incluyente)	jai-/ñai- (base nasal)
	1pl.	ro- (excluyente)	roi-
	2pl.	pe-	pei-
	3pl.	o-	oi-

Estos prefijos verbales son bien distintos del paradigma de posesión nominal. Sin embargo, Tovar cree ver en la 3ª persona de (16 a y b) los índices de posesión de (14 a y d). De este modo, interpreta una forma como

(17) o-japo 'hace'

como "su propio hacer", y una forma como (18):

(18) o-i-pota 'quiere, desea'

sería para él "algo así como *suum-eius-desiderium*, es decir, 'el deseo de él (subjetivo) de ello (objetivo)' " (119). Esta interpretación no es acertada, a nuestro juicio, por dos razones de distinta naturaleza. En primer lugar, el prefijo de posesión o- es exclusivo de bases nominales que impliquen el rasgo [+ humano]. Por tanto, si queremos dar a una oración como (19) la interpretación en cuestión:

(19) *Jagua o-po
Perro pref.poses.-mano
'Su propia mano del perro'

resulta agramatical porque el prefijo de posesión nominal o- implica el rasgo [+ humano] y *jagua* lleva el rasgo [− humano]. Por el contrario, una oración como (20) sería gramatical:

(20) Jagua o-po
Perro 3s.salta-
'El perro salta'

En la oración (20) la base *po* no es una base [+N] sino [+V]. Por tanto, debe llevar obligatoriamente un prefijo de número y persona correspondiente al paradigma verbal al que la base pertenece. En este caso, o-. Como este prefijo es [+V] y no un índice de posesión no necesita especificar su base con el rasgo [+ humano]. El mismo proceso de afijación tiene lugar en los ejemplos siguientes:

(21) a. O-mba'apo [+N]
Pref. posesión- trabajo
'Su propio trabajo'
b. O-mba'apo [+V]
3s.trabaja-
'Él trabaja'

En el caso de (21) sólo la estructura b. podría admitir otros prefijos específicamente verbales, como los sufijos temporales [+V], frente a la estructura a. que admitiría afijos específicos de una base [+N], por ejemplo, sufijos temporales nominales (ya comentados) o sufijos de plural exclusivo de los nombres:

(22) a. 1. O-mba'apo-kue [+N]
Poses.-trabajo-pasado
'Su propio trabajo anterior'

2. O-mba'apo-kuéra [+N]
Poses.-trabajo-pl.
'Sus propios trabajos'

b. Ha'e o-mba'apo-'akue [+V]
Él 3s.trabaja-.pas.
'Él ha trabajado'

Según esto, nos encontramos ante un caso de sincretismo formal que aglutina dos formas bien diferenciadas, una [+N] y otra [+V].

La segunda razón por la que no aceptamos la interpretación de Tovar sobre la identificación de estos prefijos verbales con prefijos que indican posesión nominal es la siguiente: En guaraní existe un paradigma verbal cuyos prefijos de número y persona contienen una *i-* (repetimos aquí el ejemplo (18)):

(23) oi-pota
3s.quere-
'Él quiere'

La interpretación que hace Tovar de estas formas hace referencia a la acumulación de los dos prefijos de posesión para la tercera persona. Así, pretende hacer corresponder *o-* con una especie de "genitivo subjetivo" e *i-* con un "genitivo objetivo"(5). Suponiendo que esta interpretación fuera correcta nos encontraríamos ante un serio problema: el significado que un hablante guaraní da a una forma como (23), es decir, un verbo conjugado con *oi-* es el mismo que da a una forma como (17), esto es, un verbo conjugado con *o-*.

En otras palabras, el llamémosle "objeto" que se pretende ver en la forma *i-* posesiva no aparece en la interpretación que los hablantes dan a estas formas. Para un hablante nativo el significado de las formas (17) y (23) serían:

(24) a. O-japo
'Él hace'

b. Oi-pota
'Él quiere'

no existiría la diferencia que Tovar postula entre *o-/o-i-* del tipo (25):

(25) a. O-japo
'Él hace'

b. O-i-pota
'Él-lo-quiere'

En cualquier caso, cuando la forma de (25 b) tenga un SN postverbal, es decir un objeto directo, el prefijo *i-* tendría que formar una especie de cadena con este SN, puesto que ambos elementos hacen referencia a una misma cosa. Sin embargo, esto no parece posible ya que existen verbos con esta misma forma que no llevan SN postverbal como es el caso de (26):

(26) oi-ko 'vivir'

cuya entrada léxica es la de (27):

(27) [+V], [____][2]

Por otro lado, si estas formas remitieran a índices de posesión nominal ¿a qué remitirían las formas del resto del paradigma verbal, primera y segunda persona, singular y plural? Postulamos, por tanto, la existencia de prefijos verbales de número y persona para bases verbales y prefijos de posesión nominal para bases nominales.

Existe otra clase de verbos, los llamados predicativos, que no hacen uso de estos prefijos de número y persona. La conjugación de estos verbos se realiza mediante una clase de prefijación especial. Esto es, se utiliza para prefijación de número y persona el paradigma de los adjetivos posesivos. Estos verbos predicativos se forman con bases adjetivas e, incluso, adverbiales. De este modo, si tenemos una base adjetiva como *piru* 'delgado', el verbo predicativo resultante será el siguiente:

(28)	Che chepiru	'Yo soy delgado'
	Nde ndepiru	'Tú eres delgado'
	Ha'e ipiru	'Él es delgado'
	Ñande ñandepiru	'Nosotros somos delgados' (incluyente)
	Ore orepiru	'Nosotros somos delgados' (excluyente)
	Pe'ê pendepiru	'Vosotros sois delgados'
	Ha'ekuéra ipiru	'Ellos son delgados'

Estos verbos equivalen en castellano a una oración copulativa completa. Para estas formas verbales —no para las que sugería Tovar de (15 a)— podríamos postular la falta de diferenciación de nombres y verbos en guaraní, puesto que se utilizan los mismos prefijos para indicar posesión y construír oraciones llamémosles "nominales". De este modo, existiría una similitud entre las siguientes formas:

(29) a. Che róga 'mi casa'
Nde pohâ 'tu remedio, tu medicina'
Ipo 'su mano'
b. Che chekatupyry 'yo soy hábil'
Nde neporâ 'tú eres linda' *nasal
Ha'e imarangatu 'él es atento'

Sin embargo, las formas de (29 a) se diferencian claramente de las formas de (29 b). Las primeras constituyen un Sintagma Nominal y funcionan dentro de la oración como un SN, mientras que las segundas constituyen una oración y funcionan como tal oración, como puede apreciarse en (30):

(30) a. Che róga oi-kotevê peteî koty porâ
Mi casa 3s.necesita- una sala bonita
'Mi casa necesita una sala bonita'
b. Che sy oi-pota nde pohâ
Mi madre 3ª.quere- tu remedio
'Mi madre quiere tu medicina'
c. Peru o-guereko i-po akâ ári
Pedro 3s.tene- su mano cabeza sobre
'Pedro tiene su mano sobre la cabeza'
d. Che che-katupyry-ete a-hai ha˜gua
Yo 1s.ser hábil.grado superl. 1s.escribi- para
'Yo soy muy hábil para escribir'
e. Nde ne-porâ
Tú 2s.ser linda
'Eres linda'
f. Ha'e i-marangatu i-sy ndive
Él 3s.ser atento su madre con
'Él es atento con su madre'

Aquí las oraciones (30 a, b, c) contienen un constituyente, un SN, que funciona dentro de la oración bien como sujeto, *che roga*, *che sy*, bien como objeto, *ipo*, *nde pohâ*, con una estructura interna [Det N], frente a (30 d, e, f) donde se ha constituido un complejo verbal formado por afijos que marcan el número y persona del verbo más la base verbal, *chekatupyryete*, *neporá*, *imarangatu*. Estos últimos, pese a su composición interna, funcionan como un verbo pleno, una categoría léxica que constituye el núcleo de un SV.

Las características formales, [Det N] / V así como su posición estructural hacen poco plausible la identificación de ambas formas. Por otro lado, estos nuevos verbos formados tomarán afijos específicos verbales (afijos de tiempo, aspecto, causativos, etc.).

(31) a. che-katupyry-kuri
1s.ser hábil.pasado
'Era hábil'
b. che-katupyry-aína
1s.ser hábil.aspecto imperf.
'Estoy siendo hábil'

c. a-mbo-katupyry
1s.causativo.ser hábil
'Hago ser hábil'

Por todo ello, no podemos decir que el guaraní sea una lengua eminentemente nominal, con un sistema verbal poco evolucionado, como apuntaba Tovar. Muy al contrario, la flexibilidad con que permite verbalizar cualquier categoría léxica (N, A o Adv) y la extraordinaria riqueza de su morfología verbal nos impiden caracterizarla como nominal. La categoría léxica verbo, de este modo, adquiere especial relevancia en esta lengua.

Azucena Palacios Alcaine
Universidad Autónoma de Madrid

NOTAS

1. La investigación que subyace a este trabajo ha sido parcialmente financiada por el proyecto CICYT "Configuración y papeles temáticos en la sintaxis y morfología." Ref. PB-85-0284.
2. Existen otros sufijos verbales temporales en guaraní. Para los fines de este trabajo sólo nos interesan los de (1)b.
3. Un verbo que no selecciona un Sintagma Nominal objeto directo.

OBRA CITADA

Tovar, Antonio. "Ensayo de caracterización de la lengua guaraní." Separata de los *Anales del Instituto de Lingüística* IV: 114-126.

Neutralización en el paradigma español de la segunda persona plural

0.0 Resumen

Este trabajo va a incluir paradigmas de pronombres nominativos de algunos idiomas europeos —poniendo de relieve la reducción/la neutralización del sistema plural español; es decir, la desaparición de *vosotros*, *-as* en Iberoamérica. ¿Por qué conservaría el castellano latinoamericano una distinción tan sociolingüísticamente imprescindible en su singular (*tú/vos* frente a *usted*), neutralizando simultánea y categóricamente esta modalidad en su plural (*tú/vos/usted* → *ustedes*)? Se han escrito muchos artículos sobre esa distinción en el campo de la sociolingüística. Sin embargo, ninguno se ha encargado de analizar ni el sistema plural ni las influencias de tal neutralización en otros sistemas de su propia gramática o en otros idiomas románicos. En este artículo os ofrezco un análisis sociolingüístico tanto de las realidades diacrónica y sincrónica españolas de este fenómeno como de su propagación a otros componentes lingüísticos (e.g. la morfología así como el análisis de diálogos ['discourse analysis']).

1.0 Esquema del paradigma de pronombres nominativos personales del alemán, castellano, catalán, francés, inglés, italiano, judeo-alemán, portugués, rumano y sueco

A continuación figuran los esquemas respectivos de los indicados idiomas modernos.[1] Este cuadro nos permitirá que seamos conscientes de las diferentes maneras en que se "soluciona" el problema de la segunda persona —formas familiares frente a formas honoríficas.[2] Los pronombres de la columna izquierda son los singulares; los de la columna derecha son los plurales.

A. Alemán

1.	ich	wir
2_t.	du	ihr
2_v.	Sie$_1$	Sie$_2$
3.	sie/er	sie

B_1. CASTELLANO (PENINSULAR—SALVO EL ANDALUZ OCCIDENTAL)

1.	yo	nosotros/nosotras
2_t.	tú	vosotros/vosotras
2_v.[3]	usted [vos_v]	ustedes [vos_v]
3.	ella/él	ellas/ellos

B_2. CASTELLANO (ANDALUZ OCCIDENTAL E IBEROAMERICANO) TUTEÍSTA

1.	yo	nosotros/nosotras
2_t.	tú	$ustedes_{1t}$
2_v.	usted	$ustedes_{2v}$
3.	ella/él	ellas/ellos

B_3. CASTELLANO (IBEROAMERICANO) VOSEÍSTA

1.	yo	nosotros/nosotras
2_t.	vos_t	$ustedes_{1t}$
2_v.	usted	$ustedes_{1v}$
3.	ella/él	ellas/ellos

C. CATALÁN

1.	jo	nosaltres
2_t.	tu (vós)[4]	vosaltres
2_v.	vostè	vostès
3.	ella/ell	elles/ells

D. FRANCÉS

1.	je	nous
2_t.	tu	$vous_{2t}$
2_v.	$vous_{1v}$	$vous_{3v}$
3.	elle/il	elles/ils

E. INGLÉS

1.	I	we
2.	you	you
3.	she/he	they

F. ITALIANO

1.	io	noi
2_t.	tu	voi
2_v.	Lei	Loro
3.	lei/lui (ella/egli)	loro

G. JUDEOALEMÁN

1.	ikh	mir
2_t.	du	ir_{2t}
2_v.	ir_{1v}	ir_{3v}
3.	zi/er	zey

H_1. Portugués (no brasileño)

1.	eu	nós
2_t.	tu	$vocês_{1t}$ [vós[5]]
	voce[6]	$vocês_{2t}$
2_v.	o senhor	os senhores
	a senhora	as senhoras
3.	ela/ele	elas/eles

H_2. Portugués (brasileño)

1.	eu	nós
2_t.	você	vocês
2_v.	o senhor	os senhores
	a senhora	as senhoras
3.	ela/ele	elas/eles

I. Rumano

1.	eu	noi
2_t.	tu	voi
2_v.	$dumneavoastra_1$	$dumneavoastra_2$
	(dumneata)	
3.	ea/el	ele/ei

J. Sueco

1.	jag	vi
2_t.	du	ni_{2t}
2_v.	ni_{1v}	ni_{3v}
3.	hon/han	de

Se pueden clasificar los paradigmas pronominales en cuanto a la segunda persona.

Clasificación A (simetría completa)
—castellano peninsular (salvo el andaluz occidental) (B_1)
—catalán (C)
—italiano (F)
—portugués (H_1, H_2)

Clasificación B (simetría parcial—una sola forma plural
—castellano andaluz occidental/iberoamericano (B_2, B_3)
—francés (D)
—judeoalemán (G)
—sueco (J)

Clasficación C (simetría en familiar; reducción en formal)
—alemán (A)
—rumano (I)

Clasificación D (neutralización completa)
—inglés (E)

1.1 Investigaciones efectuadas acerca de la segunda persona singular

Ha habido muchas investigaciones efectuadas acerca de la rica distancia sociolingüística que separa al 2_t del 2_v. Entre ellas figura la obra de Lambert y Tucker (1976). Por el hecho de que los estudios ya publicados sobre la segunda persona son tan famosos, no los voy a citar ni analizar en este ensayo.

1.2 Investigaciones (no) efectuadas acerca de la segunda persona plural

A pesar de toda la erudición referente al paradigma singular de la segunda persona, no se ha preocupado casi ningún estudioso por investigar el sistema plural, ni sus realidades diacrónica, sincrónica ni aun sociolingüística. El hecho de que el sistema plural iberoamericano se haya neutralizado y reducido no disculpa a los investigadores de la sociolingüística contemporánea ya que quizá para el hablante nativo moderno todavía existan dos distintas realidades sicolingüísticas de *ustedes*: un *ustedes* familiar y otro formal que aciertan a compartir la misma forma fonética, pero que también a la par cuentan con su propia semántica sociolingüística. Si es que en efecto hay sicomatices, esto mostrará que el hablante nativo todavía mantiene una simetría completa en la segunda persona. Si es que en realidad se ha neutralizado y reducido la segunda persona plural, a los (socio)lingüistas nos es imprescindible efectuar investigaciones sicolingüísticas para apreciar si este mismo proceso pasará al singular. Además nos convendría estudiar los posibles efectos en la morfología verbal. Los (socio)-lingüistas que se ocupan del castellano peninsular contemporáneo tienen aún menos razones para dormirse en sus laureles porque les quedan por lo menos dos asuntos por explicar.

1. Considerando lo común que parece ser la neutralización y la reducción en la segunda persona plural de otras lenguas europeas (véanse B_2, B_3, D, E, G y J), ¿por qué todavía conservarían el castellano peninsular y algunas otras lenguas románicas tal distinción? ¿Hay posibilidades de que en el futuro esta variedad de castellano pierda la simetría, neutralizando y reduciendo su segunda persona plural como ya han hecho las otras variedades del español así como el francés?

2. Para los hablantes peninsulares, ¿qué pronombre se emplea cuando uno se dirige a un grupo mixto—o sea, personas a quienes uno trataría de *tú* y a otras de *usted*? ¿El empleo de *vosotros* hacia ese grupo desairaría a los oyentes a quienes se trataría de *usted* individualmente? ¿El empleo de *ustedes* desdeñaría a los oyentes a

quienes uno tutearía? ¿O es que los oyentes que forman la minoría del grupo pierden su identidad y poder sociolingüístico frente a la mayoría que compone el grupo—siendo así aplicable el pronombre de los numerosos? ¿O es que hay otros factores que anulen ese sistema mayoritario?[7]

2.0 Paradigma de la segunda persona plural española: Teoría nueva

2.1 Procesos de neutralización y reducción en la segunda persona plural

Es interesante reparar en que las formas 2_v no gozan de sus propias desinencias en ningún caso. Sus terminaciones verbales o son préstamos de otras personas o coinciden en su forma fonética con otra(s) persona(s). A veces incluso el pronombre de 2_v es el mismo que el de otra persona (Véanse Ay F). Esa falta de independencia morfológica quizá sea el factor que propaga la reducción y la neutralización generales en los paradigmas verbales de las lenguas que hemos visto anteriormente.

2.1.1 Procesos morfológicos

El primer proceso que necesitamos considerar es la sociolingüística del pronombre *vosotros, -as*. El *vosotros* se considera descortés en Andalucía; un niño tutea a sus padres, pero al tratarlos en plural emplea *ustedes*$_t$ (i.e. 'ustedes *tenéis*'). Este modo de pensar de *vosotros* condujo al desuso del pronombre—pero necesitamos seguir siendo conscientes de las desinencias verbales. En el ejemplo anterior, el pronombre *vosotros* ya había caído en desuso, pero su desinencia se mantuvo. Esto es importante porque, en teoría, el plural de *usted tiene* todavía sería *ustedes*$_v$ *tienen*, dejando así claro que hay dos tipos de *ustedes*—como se notaría morfológicamente. Carbonero y Lamíquiz (129) también apoyan estos datos:

> En plural es más frecuente la interferencia de segunda y tercera persona, debida parcialmente al poco uso que se hace de los pronombres *vosotros (as)* y *os*. No puedo, según esto, estar totalmente de acuerdo con J. J. Bustos cuando afirma que en andaluz "tienen gran vitalidad formas del tipo *ustedes os vais, ustedes se vais*."* La primera de estas formas no creo que sea frecuente. La segunda sí tiene gran vitalidad: "Ustedes se vais", como "¿Dónde se vais?" (oído a un médico), "¿Estáis intercambiándose comentarios?" (oído a un profesor de la Universidad), etc.
>
> E incluso se puede llegar, como he tenido ocasión de oír recientemente, a una expresión que aúna las tres personas gramaticales en admirable simbiosis: "Vamos a ver si se vais a estar callaos".
>
> ---
>
> *J. J. de Bustos, "La lengua de los andaluces". *Los andaluces.* Madrid, Istmo, 1980:232.

Es útil ver esquemáticamente la innovación que sufrió el español andaluz e iberoamericano:

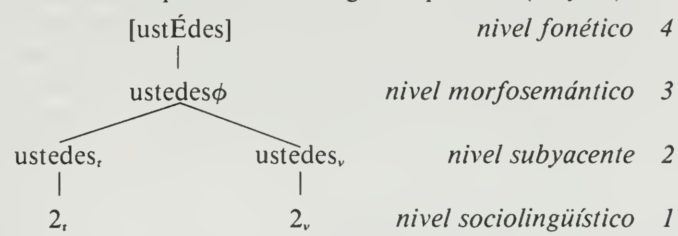
vosotros tenéis .... español estándar
↓
**ustedes* tenéis .... español dialectal
↓
ustedes tienen .... español estándar

I.	A.	1.	[yo	tengo	nosotros/as	tenemos	]
		2_t.	tú	tienes	vosotros/as	tenéis	
		2_v.	usted	tiene	ustedes	tienen	
		3.	[ella/él	tiene	ellas/ellos	tienen	]
				(paradigma máximamente simétrico)			
	B.	2_t.	tú	tienes	ustedes$_t$	tenéis	
		2_v.	usted	tiene	ustedes$_v$	tienen	
				(paradigma en tránsito → neutralización en transcurso)			
	C.	2_t.	tú	tienes	→ ustedesϕ	tienen	
		2_v.	usted	tiene			
				(paradigma neutralizado y reducido)			
II.	A.	1.	[yo	me voy	nosotros/as	nos vamos	]
		2_t.	tú	te vas	vosotros/as	os vais	
		2_v.	usted	se va	ustedes	se van	
		3.	[ella/él	se va	ellas/ellos	se van	]
				(paradigma máximamente simétrico)			
	B.	2_t.	tú	te vas	ustedes$_t$	os/se vais	
		2_v.	usted	se va	ustedes$_v$	se van	
				(paradigma en tránsito → neutralización en transcurso)			
	C.	2_t.	tú	te vas	→ ustedesϕ	se van	
		2_v.	usted	se va			
				(paradigma neutralizado y reducido)			

III. A. Pronombres plurales de la segunda persona (B_1)

[bosótros/as]	[ustÉdes]	*nivel fonético*	*4*
|	|		
vosotros/vosotras	ustedes	*nivel morfosemántico*	*3*
|	|		
vosotros	ustedes	*nivel subyacente*	*2*
|	|		
2_t	2_v	*nivel sociolingüístico*	*1*


B. Pronombres plurales de la segunda persona (B_2 y B_3)



Lo que vemos ocurrir en I/II B es la reducción del paradigma pronominal solamente. El sistema verbal se mantiene. En I/II C apreciamos una reducción más radical en que el sistema verbal se reduce—neutralizando la antigua distinción entre 2_t y 2_v plurales. Lo que tal vez influyese en la reducción verbal era la pedagogía en el estilo del Apéndice Probi:

ustedes *tienen*
y no
*ustedes *tenéis*

Despues de haber reducido el paradigma pronominal (''vosotros'' → ''ustedes''), el hablante cometía errores prescriptivos (ustedes *tenéis*). Con el prescriptivismo desaparecieron los últimos vestigios del antiguo *vosotros* —tanto la forma pronominal como las desinencias verbales. Esta reducción continuó, como es lógico, a los otros sistemas: los pronombres clíticos, los adjetivos/pronombres posesivos etcétera.[8]

2.1.2. Procesos sicológicos y sociolingüísticos

Lo que quizá estimulase este proceso morfológico fueron fenómenos sociolingüísticos:

—Si uno se dirige a un grupo mixto empleando *ustedes*, hay más posibilidades de que se neutralice la oposición *vosotros/ustedes* porque *vosotros* sería más marcado, o sea, se usaría en contextos más limitados o especiales que los que correspondieran a *ustedes*.

—Si un niño siempre trata a sus padres de *ustedes*, sería posible la misma neutralización puesto que aun en los contextos más intimos se pudieran emplear las formas honoríficas.

Se necesitan investigaciones sofisticadas para averiguar qué pronombre se emplea con grupos diversificados. Esto no es nada claro para las lenguas románicas porque en italiano hay una tendencia, por ejemplo, a neutralizar en favor de *voi* y no de *Loro*. Es decir, un orador italiano normalmente emplea *voi* al dirigirse a un gran grupo aun en un ambiente formal, por ejemplo, un presidente frente a su público.

3.0 Posibles rumbos nuevos para investigaciones futuras

Lo que pudiera indicar el estado sociolingüístico en cuanto a la segunda persona sería un cuestionario en forma de traducciones directas e inversas de un idioma que neutraliza toda distinción al idioma materno del informante. Otra fuente para la investigación pudiera ser un análisis de diálogos espontáneos de hablantes nativos.

4.0 Recapitulación y conclusión

Con los datos presentados aquí, se pueden formular las siguientes conclusiones:

1. La segunda persona es la única que es *inestable* por las siguientes razones: a) Es la única persona que tiene una variedad de desinencias, e.g., *vos tenés/tienes*; *vos hablás/habláis* etcétera; b) En algunos idiomas, los clíticos de una modalidad de la segunda persona se pueden intercambiar con otra, e.g., en el portugués brasileño dialectal—*você te chama(s)*, y como hemos visto en el español dialectal—*ustedes os vais*; c) En ninguna otra persona gramatical ha habido tantas "reformas" y reducciones diacrónicas.

2. Necesitamos valernos de la sociolingüística para intentar explicar la segunda persona. He aquí la culminación de cuanto compete a esta ciencia: El *status* socioeconómico y político mejor se comunica con distintos niveles de tratamiento directo. En su novela *Homage to Catalonia*, Orwell nos informó de cómo la sociolingüística que regía a la distinción entre 2_t y 2_v había cambiado para los soldados en la Guerra Civil española: Se rechazaba *usted(es)* en favor de los pronombres que indicaban la solidaridad—*tú* y *vosotros/as*—aun entre soldados rasos y generales.

3. La segunda persona continuará innovándose. Por ejemplo, en el inglés del área metropolitana de Nueva York, se usa mucho **youse* [juz] como la forma plural de la segunda persona. Hay otras formas alternativas encontradas también en distintas regiones de Estados Unidos, por ejemplo, **you-guys*, **youse guys*, **you-all*, **y'all*. Lo que ocurre es una tendencia a complicar y reorganizar el sistema pronominal—una innovación que invierte el proceso histórico-morfológico que realizó la reducción en primer lugar. Es muy probable que los hablantes de los idiomas o dialectos que neutralizan su sistema de la segunda persona todavía sientan que hay más de una o dos—o hasta tres—modalidades en que se pueden comunicar y respetar el *status* socioeconómico o político. En el caso inglés, muchos hablantes han inventado neologismos a fin de que su idioma sea más explícito en cuanto al repertorio de pronombres disponibles de la segunda persona. Para algunos dialectos del español, vemos otra innovación:

> . . . en el Perú *ustedes* suena algunas veces como despectivo y que se prefiere decir *usted y usted* o *a Fulano y a usted*, estando ambos interlocutores presentes; un dicho popular peruano rechaza el uso de *ustedes*: "*Ustedes* . . . son los frejoles y *vosotros* los pallares" (los pallares son una especie de frejoles del Perú, Chile y Argentina: la voz procede del quechua) (Espinosa 135).

4. La segunda persona plural se reduce antes que la singular. Nunca hemos visto un caso en que se reduzca la singular primero.

5. La reducción en el paradigma pronominal/verbal puede afectar otros procesos. Muchos de los neologismos a continuación ya se han atestiguado en muchos dialectos y subdialectos.

A. Verbo *poder* ~ *pueder* (¿o → ue?)

Formas finitas

yo	puedo	nosotros/as	podemos ~ puedemos
tú	puedes	vosotros/as	podéis
vos	podés ~ puedés		
usted	puede	ustedes	pueden
él/ella	puede	ellos/ellas	pueden

Formas infinitas

	poder ~ pueder	puedido	pudiendo

B. Verbo *dormir* ~ *duermir* (¿o → ue? → u?)

Formas finitas

yo	duermo	nosotros/as	dormimos ~ duermimos ~ duermemos
tú	duermes	vosotros/as	dormís
vos	dormís ~ duermís		
usted	duerme	ustedes	duermen
él/ella	duerme	ellos/ellas	duermen

Formas infinitas

	dormir ~ duermir	duermido	duermiendo

Lo que ocurre es un mecanismo para la normalización y regularización de los verbos con cambios radicales. Como se sabe, el acento (o sea, el énfasis silábico) rige el cambio radical (monoptongo → diptongo). Con la ausencia de *vosotros* las formas finitas con monoptongo se reducen a una sola: *nosotros* (y para los voseístas, *vos*). Siendo la única "excepción" restante, se neutraliza su desinencia en favor de la normalización. Este proceso, que proviene de las formas finitas, procede rápidamente a las infinitas. Este cambio innovador también influye en la desinencia verbal. Como vemos en *dormir/duermir*, la forma de *nosotros* puede ser

duermemos, otra vez una regularización desde la perspectiva de las desinencias: con la ausencia de *vosotros*, *nosotros* (así como *vos*) es la única forma finita excepcional que necesita sufrir esta regularización. Entonces, le reducción *cuantitativa* tanto pronominal como verbal causada por la caída de *vosotros* afecta mucho más que los meros paradigmas pronominales. Se pudiera inferir muy lógicamente, que, para los sistemas máximamente simétricos, una innovación tal como ésta sería muchísimo más forzada porque habría una mayor cantidad de formas finitas con monoptongo. Puesto que el proceso de neutralización y reducción puede operar en cualquier otro idioma románico, se requieren investigaciones innovadoras para que los lingüístas *puedamos* ser conscientes de otros cambios futuros provenientes de tal operación.

Kevin Pendrey
University of California, Los Angeles

NOTAS

1. Incluyo los idiomas alemán, inglés, judeoalemán y sueco para demostrar una mayor variedad de lenguas europeas.

2. Los subíndices *t* y *v* representan las formas familiares y honoríficas, respectivamente. Esta nomenclatura, universal para los investigadores de este fenómeno, proviene del *tu* y del *vos* latinos.

3. Cuando uno se dirige a un rey, a una reina o a otro ser majestuoso (e.g. Dios, el Papa), se suele usar *vos*, que es tanto singular como plural. Este *vos* panhispánico es sociolingüísticamente distinto del *vos* iberoamericano corriente. (Véase B_3.)

4. En las variedades que se valen de *tu* así como de *vós*, *vós* ocupa una posición de familiaridad entre *tu* y *vostè*—una situación similar a la del portugués continental (i.e. *tu*, *você* y *o senhor/a senhora*)—véase el apartado H_1

5. *Vós* goza de un uso muy restringido. No se usa jamás en el Brasil. En el Portugal centromeridional se limita su uso a discursos formales o al lenguaje religioso. El área norteña de Portugal es más conservadora: El empleo de *vós* en aquella zona septentrional es similar al uso del *vosotros* del castellano peninsular (B_1)—o sea, el plural del *tu* portugués.

6. En el portugués europeo, *você* ocupa una posición de intimidad parcial o una intimidad de mayor respeto que el simple *tu*.

7. Gerrard (1980:228) escribe lo siguiente acerca de esta situación:

> You will only need this [i.e., **vosotros, -as**] in Spain since throughout [Latin America] a plural 'you' (you-all) is always *Ustedes*, even between children or intimate scoundrels. In Spain, on the other hand, other people become *vosotros* the moment they are in company with somebody they know on *tú* terms, **even if they are complete strangers** [negrilla mía]. . . .

No es posible, a mi parecer, que esta declaración ingenua sea aplicable en toda ocasión. Gerrard, quien no nos informa de los estudios que le hacen creer lo antedicho, no cuenta con bastante información para afirmar esta generalización porque no ha habido ninguna detallada investigación sociolingüística de este asunto. En efecto, Urrutia Cárdenas y Álvarez Álvarez (1983:155) escriben lo siguiente, lo cual contradice lo que ha mantenido Gerrard:

> Cuando el hablante se dirige a un grupo, en el que a unos tutea o vosea y a otros trata de SU MERCED o USTED, **generalmente engloba a todos en la fórmula de mayor respeto** [negrilla mía].

8. Es interesante notar que aunque la gran mayoría de los lusohablantes no emplean *vós*, los posesivos de *vós* todavía se usan a veces en Portugal con referencia a *vocês*.

OBRAS CITADAS

Carbonero, Pedro y Vidal Lamíquez, eds. *Sociolingüística andaluza*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1982.

Espinosa, Aurelio M. "Estudios sobre el español de Nuevo Méjico," *Biblioteca de dialectología hispanoamericana*. Vol. II. Buenos Aires: Facultad de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires, 1946.

Lambert, Wallace y G. Richard Tucker. *Tú, vous, usted: A social-psychological study of address patterns*. Rowley, MA.: Newbury House, 1976.

Una investigación en torno a la memoria: *El tragaluz*, de Antonio Buero Vallejo

Dos investigadores de una sociedad futura presentan públicamente un "experimento": la visualización de escenas de un pasado remoto que han logrado rescatar mediante instrumentos científicos, y que tienen como protagonista a una familia española de los años 60. Este es el argumento de *El tragaluz*, obra de Antonio Buero Vallejo estrenada en 1967. El drama presentado por los Investigadores, al que en adelante nos referiremos con el término *drama interno*, se ajusta a la tendencia realista que caracteriza a gran parte de la producción bueriana. A su vez, el elemento de ciencia-ficción convierte a *El tragaluz* en una obra experimental, como lo sugiere su subtítulo: "Experimento en dos partes". En este trabajo nos proponemos analizar la función que desempeñan el experimento científico de los Investigadores y el experimento dramático de Buero Vallejo en relación con el que, en nuestra opinión, constituye el tema central de la obra: la memoria.

En un primer análisis, el recurso de enmarcar la obra en una sociedad futura imaginaria puede parecer un mero alarde tecnicista, o un intento de eludir la censura franquista, puesto que la crítica del régimen se proyecta desde una sociedad imaginaria que supuestamente ha superado los males que aquejaban a la humanidad del siglo XX. Sin embargo, el propio Buero Vallejo ha enfatizado el importante papel que desempeñan los Investigadores: "Para mí, *El tragaluz*, sería inconcebible sin estos personajes. No entiendo esta obra, me resulta literalmente incomprensible despojada de los 'investigadores' " (cit. en Casa 289). Algunos críticos han señalado que su función esencial es la de provocar en el público un distanciamiento, o "extrañamiento", al modo brechtiano. Al ser transformados, a instancias de los Investigadores, en miembros de una sociedad futura, los espectadores se enfrentan a su presente histórico con objetividad:

> Si no os habéis sentido en algún instante verdaderos seres del siglo veinte, pero observados y juzgados por una especie de conciencia

> futura; si no os habéis sentido en algún otro momento como seres de un futuro hecho ya presente que juzgan, con rigor y piedad, a gentes muy antiguas y acaso iguales a vosotros, el experimento ha fracasado. (106)

Pero, al mismo tiempo, el experimento los transforma en coparticipantes de los sucesos dramatizados. No sólo colaboran con los Investigadores en la recuperación del pasado, sino que, además, este proceso es paralelo al que emprenden, dentro del drama interno, el Padre y Mario. En este sentido, los personajes dramáticos son, para los espectadores, análogos a las figuras anónimas que el primero pretende salvar de su anonimato en postales y revistas, aunque con una diferencia: mientras que éstas se hallan congeladas en un instante del pasado, aquéllos evolucionan espacial y temporalmente, cumpliendo en cierta medida el deseo expresado por Mario de poder ''seguir el hilo'' de los individuos de las fotos (59). Por otra parte, los protagonistas comparten con las personas que Mario observa por el tragaluz la pertenencia al presente, gracias a lo cual los espectadores pueden reconocerse en ellos, de la misma manera que Mario se identifica con los transeúntes: ''Yo me siento...él...'' (63)

El tragaluz puede ser definida como una indagación en torno a la memoria. En primer lugar, reproduce un experimento cuyo objeto es el rescate del pasado y que es justificado, en las intervenciones dramáticas de los Investigadores, por la importancia de la memoria: ''debemos recordar incesantemente, para que el pasado no nos envenene'' (88). Paralelamente, las escenas que conforman el drama interno relatan el proceso de recuperación de la memoria por parte de los protagonistas. Durante 25 años, los miembros de la familia de Vicente se han esforzado por olvidar el pasado e ignorar su influencia sobre el presente. Vicente y la Madre sostienen que a él le fue imposible bajar del tren que lo separó de la familia y provocó la muerte de su hermana, y atribuyen la locura del Padre a causas fisiológicas. Por su parte, Mario confiesa que ''Durante muchos años he querido convencerme de que recordaba mal; he querido creer en esa versión que toda la familia dio por buena'' (101). Por último, si bien el Padre es el único que ha conservado intacto el recuerdo de lo sucedido, en lugar de asumirlo e instar a su familia a hacer lo mismo, ha optado por refugiarse en un estado de locura, real o aparente, desde el cual intenta re-hacer el pasado, aun siendo consciente de la futilidad de ello.

En una de sus últimas intervenciones, los Investigadores declaran que ''Durante siglos tuvimos que olvidar, para que el pasado no nos paralizase'' (88). Esta exhortación al olvido, que puede aplicarse a situaciones históricas como la posguerra española, en las que el énfasis sobre el pasado puede dificultar el proceso de normalización de la vida social, es especialmente válida si tenemos en cuenta que el régimen franquista era el

más interesado en conservar *cierta* memoria del pasado, concretamente la existencia de dos Españas enfrentadas, como justificación permanente de la guerra y la dictadura. Sin embargo, y en contradicción con lo anterior, el olvido tiene consecuencias trágicas para los personajes de *El tragaluz*: desintegración de la familia, asesinato de Vicente a manos de su padre y reclusión de éste en un sanatorio psiquiátrico, desposeído de su más preciado objeto, las tijeras con las que llevaba a cabo el rescate de la individualidad, y con las que, al asesinar a Vicente, resucitó simbólicamente a su hija muerta. Como los escritores de la generación del 98, Buero Vallejo considera que el conocimiento del pasado es esencial para la comprensión del presente. Porque, como señala Unamuno, "lo olvidado no muere, sino que baja al mar silencioso del alma, a lo eterno de ésta", lo que él denomina "subconsciente popular" o "intrahistoria", y desde allí, participa en la construcción del presente y el futuro (19). De modo análogo, y pese a sus esfuerzos por olvidar, los recuerdos de los protagonistas perviven en su subconsciente, del cual es un símbolo el sótano en que viven, hasta que emergen a la superficie consciente 25 años después de producirse los hechos.

Podemos conjeturar que si la familia hubiese enfrentado desde un principio la deslealtad de Vicente y su responsabilidad en la muerte de Elvirita, el futuro habría sido muy distinto. Es posible que Vicente hubiese asumido entonces su culpa —en gran medida justificada por las circunstancias— y su castigo; con ello no sólo habría salvado la vida, sino que el egoísmo demostrado en aquella ocasión no habría pasado a dominar todos sus actos. Por otra parte, sus padres y su hermano habrían podido salir del "pozo", el oscuro semisótano en el que han vivido desde el final de la guerra, y que simboliza su difícil situación económica y su encierro en un mundo de frustración. Aunque, en realidad, tampoco Vicente ha abandonado el "pozo": no sólo retorna cada vez con más frecuencia a la casa de sus padres, sino que describe su oficina, precisamente el símbolo de su triunfo social y económico, como un "agujero" (18). Lo dicho puede ser extrapolado a la memoria colectiva: si la sociedad española hubiese asumido su responsabilidad por los sucesos de la guerra civil y la primera posguerra —por ejemplo, la traición de los vencidos— tal vez la dictadura no se hubiese eternizado en el poder, condenando a la población a vivir en un "pozo".

Pero *El tragaluz* trasciende las circunstancias nacionales: los Investigadores utilizan el drama de la familia protagonista como ejemplo de los males imperantes universalmente hasta por lo menos el siglo XXII, los cuales, aparentemente, han sido superados por su sociedad. Así, tras el asesinato de Vicente comentan: "El mundo estaba lleno de injusticia, guerras y miedo. Los activos olvidaban la contemplación; quienes contemplaban no sabían actuar" (105). La universalidad del drama se manifiesta

también en las referencias a otros países. Por ejemplo, la alusión a "una Editora" de París remite a la existencia, más allá de las fronteras españolas y de los regímenes dictatoriales, de instituciones represivas afines a "la Editora" para la cual trabaja Vicente. Por otra parte, el hecho de que Encarna tenga su réplica en una mujer austriaca y, al mismo tiempo, se identifique con la prostituta que aparece varias veces en escena, universaliza el valor simbólico de esta última: la traición a los propios principios por necesidad de supervivencia, económica —en el caso de Encarna— o psicológica —en el caso de los restantes personajes de la obra.

Sin embargo, la reivindicación de la memoria que lleva a cabo Buero Vallejo a través de sus personajes no está exenta de contradicciones. En primer lugar, se sugiere que una excesiva concentración en el pasado puede nublar la conciencia del presente. En este sentido, tienen cierta validez las acusaciones de Vicente contra su padre y su hermano. Al primero le reprocha que, mientras que se preocupa obsesivamente por establecer la identidad de las figuras que recorta de postales y revistas, sea incapaz, o aparente serlo, de reconocer a su familia (tampoco se reconoce a sí mismo ante el espejo): "No pregunte tanto quiénes son los que pasan, o los que están en esas postales...Nada tienen que ver con usted y muchos de ellos ya han muerto. En cambio, dos de sus hijos viven...Tiene que aprender a reconocerlos" (75). La actividad del Padre, que simbólicamente representa un rescate de la individualidad y es por tanto positiva, supone, al mismo tiempo, una forma de autoengaño —a las figuras de las postales las puede inventar— y una evasión del presente; actitudes que se manifiestan también en su constante identificación con Vicente-niño. Al asumir el papel de éste, el Padre pretende borrar su subida al tren y los sucesos posteriores; decir lo que Vicente no dijo: "¡Tengo que volver con mis padres!" (32) Del mismo modo, su asesinato de Vicente constituye, más que un castigo por la culpa cometida por éste 25 años antes, un intento de evitarla y, a la vez, de exorcisar su propio remordimiento por haber sido él quien indujo a Vicente a subir al tren; remordimiento que se manifiesta en su insistencia sobre la necesidad de velar por los hijos. Por otra parte, Vicente se burla de que, pese al gran interés de Mario por dilucidar el carácter de las personas que pasan ante el tragaluz, actividad que le permite "volver un poco a nuestro tiempo de muchachos", no se haya molestado en conocer verdaderamente a Encarna, la mujer con la que desea casarse (60).

Por consiguiente, del mismo modo que la negativa a enfrentar el pasado dificulta la comprensión del presente y puede "envenenar", un excesivo enfoque sobre el primero puede enmascarar un esfuerzo por eludir la actualidad. Como señala Unamuno con respecto a "los tradicionalistas", utilizando una de las metáforas centrales de *El tragaluz*: "Viven en el presente como somnámbulos [sic], desconociéndolo e ignorándolo...Lo creen un caos; es que *los árboles les impiden ver el bosque*. Es en el fondo

la más triste ceguera del alma'' (21; subrayado nuestro). De ello puede deducirse que el rescate del pasado emprendido por la sociedad de los Investigadores no tiene por objeto profundizar en el conocimiento del presente, sino, por el contrario, obstaculizarlo; la exhortación al olvido que citamos anteriormente puede tener la misma motivación. Así, mientras presentan una apología de la individualidad, expresada en su utópico objetivo de poder estudiar una por una todas las vidas pasadas, ''rescatar de la noche, árbol por árbol y rama por rama, el bosque infinito de nuestros hermanos'', y en su valoración positiva de la pregunta que obsesivamente repite el Padre, ''¿Quién es éste?'', los Investigadores carecen por completo de individualidad (106). No sólo aparecen designados anónimamente como ''Ella'' y ''El'', sino que no se distinguen en nada la una del otro; son plenamente intercambiables.[1] Sus palabras parecen una lectura a dos voces de un guión ya escrito, posiblemente por el ''Consejo'' al que invocan en varias ocasiones: ''El Consejo ha dispuesto que los experimentadores usemos el léxico del tiempo que se revive''; ''El Consejo promueve estos recuerdos para ayudarnos a afrontar nuestros últimos enigmas'' (13; 106). El hecho de que tanto el experimento propiamente dicho, como los gestos y palabras de los Investigadores dependan de una instancia anónima superior a ellos, constituye la más clara expresión del mensaje de desesperanza que contiene *El tragaluz*. La historia de los protagonistas se cierra con la esperanza, expresada por Mario, de que ''Quizá ellos algún día'' tendrán una vida mejor (109). Pero esta esperanza es negada por la evidencia de la continuidad de la historia, cuyos valores negativos se transmiten no sólo de una generación a otra, sino incluso de una civilización a otra: en las tres épocas históricas a las que directa o indirectamente se refiere la obra, existe una institución anónima, cuya importancia es subrayada por el uso de la mayúscula, que controla la vida de los personajes. Durante la República el Padre trabajaba en ''un Ministerio'', y a ello se debe en parte la tragedia posterior; fue depurado, seguramente por otro ''Ministerio'', al terminar la guerra (39). Durante el franquismo, Vicente trabaja en ''la Editora'' —ésta cambia de nombre en el transcurso de la obra, pero continúa siendo designada del mismo modo—, institución que condena al escritor Eugenio Beltrán al silencio y, al mismo tiempo, obliga a Vicente a traicionar sus principios. Y en la sociedad del futuro es ''el Consejo'' quien dicta el experimento que presentan los Investigadores.

Lo dicho entronca con otra de las ideas centrales de *El tragaluz*: la escasa fiabilidad de la memoria, debido en gran medida a su manipulación por parte del poder, como lo muestra el hecho de que el experimento de recuperación del pasado esté dirigido por ''el Consejo''. Los Investigadores señalan que ''los sonidos son irrecuperables'', y que han debido restablecer los diálogos correspondientes a las imágenes visualizadas interpretando el movimiento de los labios y utilizando computadoras (14). Por este motivo, la autenticidad de las palabras procedentes del tragaluz,

que son esenciales para la comprensión de la obra puesto que revelan el remordimiento de Vicente y de su padre, es dudosa. Ello no demuestra que exista un intento deliberado de manipular a los espectadores; simplemente alude al carácter cientificista de su sociedad, y a la insuficiencia de la tecnología. Sin embargo, los Investigadores confiesan que han añadido un sonido artificial para señalar las instancias en las que se observa la materialización de un pensamiento: "Oiréis, pues, un tren; o sea un pensamiento" (15). Lo significativo es que ellos mismos desconocen hasta qué punto las imágenes rescatadas son reales o imaginadas, como lo indican en su segunda intervención en la obra: "Sabéis todos que los detectores lograron hace tiempo captar pensamientos(...)La presente experiencia *parece ser* uno de esos casos" (37; subrayado nuestro). El ruido del tren no sólo insinúa al espectador una interpretación determinada de los hechos, sino que, además, dificulta la percepción total del drama: así, en la escena del asesinato de Vicente el ruido del tren es tan intenso que impide escuchar las palabras de los personajes, palabras que podrían haber sido deducidas como las demás. Se trata, por tanto, de una forma de censura, la cual se manifiesta también en la supresión de escenas completas por parte de los Investigadores: "Los fragmentos rescatados de esos días no son imprescindibles" (69). Aunque la descripción de las escenas desechadas corrobora su escasa importancia, su supresión puede indicar una manipulación intencional, como la que lleva a cabo Vicente cuando rechaza una de las postales que Encarna ha seleccionado para el Padre, aduciendo que a éste no le gustan las postales sin gente; más tarde se sabrá que en la postal censurada aparecía un tren, el símbolo literal de su traición a la familia.

La manipulación que ejercen los Investigadores o, mejor dicho, "el Consejo" a través de ellos, se extiende a todos los niveles de la obra. Los Investigadores no sólo manipulan a los espectadores en tanto que testigos de su experimento, sino también como público de *El tragaluz*, puesto que al destacar la importancia de ciertos elementos influyen sobre la interpretación del drama:

> Ella: Recordaréis que su hermano se lo había dicho: 'Tú vuelves cada vez con más frecuencia...'
>
> El: El resto de la historia nos revelará los motivos. (70)

Ello constituye un reflejo de la manipulación de los espectadores, en tanto que españoles de los años 60, por parte del régimen franquista, el cual, a su vez, aparece simbolizado por la Editora, la institución que controla, directa o indirectamente, a todos los personajes. A nivel profesional, Vicente funciona como símbolo de Franco: Mario lo acusa de ser un "dictadorzuelo", entre otras cosas porque dirige la operación para silenciar a Beltrán; sin embargo, él es, a su vez, manipulado por el nuevo grupo financiero —asume la maniobra contra Beltrán amenazado con la pérdida de su empleo—, del mismo modo que el poder de Franco dependía de otras

instituciones (83). Significativamente, una de las obras de Beltrán, cuya traducción Vicente intenta impedir, lleva por título "Historia secreta", en alusión a la existencia de distintas versiones del pasado (83). Por otra parte, Vicente utiliza un sobre "azul", el color franquista por excelencia, para entregarle a su madre el dinero con el que pretende comprar su olvido del episodio del tren, y le regala un televisor con la intención de que así el Padre, como los españoles de la época, "estará más sujeto en casa" (29; 21). Por último, en la Editora se elabora la versión del pasado a la cual tendrá acceso el Padre: es ahí donde Encarna reúne, bajo la supervisión de Vicente, las postales y revistas para él. Las diversas manipulaciones señaladas crean un intrincado juego de espejos, en el que interviene la obra misma: ésta no sólo expresa la ideología del autor, sino que está doblemente mediatizada por el sistema franquista, a través de la censura oficial y la autocensura a que obliga ésta. Y, a otro nivel, está sujeta a la manipulación por parte del director de la puesta en escena, el cual puede modificar o suprimir fragmentos del texto dramático.

La manipulación externa de la memoria se manifiesta aún a otro nivel, aunque en este caso se trata de una manipulación de signo positivo: los personajes no recuperan la memoria por sí mismos, sino inducidos por otros. Así, el Padre, con sus continuas referencias a trenes y salas de espera, es quien obliga a Mario a enfrentarse a sus recuerdos; a su vez, éste los plantea a su madre y a Vicente; y, aunque es el Padre quien desencadena el proceso, él no asume plenamente su memoria sino a raíz de la confesión de culpa por parte de Vicente. Del mismo modo, a través de *El tragaluz*, Buero Vallejo pretende contribuir a que los espectadores recuperen *su* memoria, individual y colectivamente.

Además de estar al servicio del poder, la memoria es, por su propia naturaleza, fragmentaria e imperfecta: "Condenados a elegir, nunca recuperaremos la totalidad de los tiempos y las vidas" (88). Los Investigadores sólo captan un número limitado de fragmentos del pasado, los cuales, además, carecen de sonido: en el intervalo de tiempo en que transcurren los sucesos dramatizados existen lagunas de hasta una semana. Falta, por ejemplo, la escena de la visita de Encarna a los padres de Mario, la cual podría contener elementos esenciales para la comprensión de la historia, sobre todo si tenemos en cuenta que el episodio central de *El tragaluz*, la subida de Vicente al tren, demuestra cómo un solo incidente puede modificar el curso de varias vidas. Los vacíos visuales, al igual que la falta de sonido, han de ser suplidos por la imaginación o la deducción. Así, al principio de la segunda parte los Investigadores señalan que durante ocho días no presenciaron ningún encuentro entre Mario y Encarna; su conclusión, aunque plausible, es completamente gratuita: "Sin duda no lo hubo" (69). La insuficiencia de la memoria se manifiesta simbólicamente en los intentos del Padre por determinar la identidad de los individuos del pasado. Depende para su actividad del material que Encarna selecciona, con la

aprobación de Vicente, e influída por los que cree ser sus gustos y por el material limitado del que ella misma dispone. Por otra parte, el Padre sólo puede "salvar" de las postales a aquellas figuras que aparecen de cuerpo entero y la identidad de éstas sólo puede ser conocida de modo aproximado, "Porque no basta con responder 'Fulano de Tal', ni con averiguar lo que hizo y lo que le pasó. Cuando supieras todo eso tendrías que seguir preguntando..." (58) La situación de Mario ante el tragaluz es similar: sólo le es posible captar a los transeúntes que pasan ante el tragaluz abierto, y sólo percibe piernas y fragmentos de conversación. En cuanto al recuerdo propiamente dicho, la obra hace referencia a su fragilidad y selectividad, pero también a su recuperabilidad. En este sentido, es ilustrativa la evolución en la actitud de Mario con respecto a la locura de su padre. En un principio fija su aparición 19 años antes, en una noche en que lo oyó delirar, sin tener en cuenta que con anterioridad pudieron haberse producido episodios similares de los que no fue testigo. Por otra parte, recuerda este dato sólo porque el médico insiste en averiguar los antecedentes de la enfermedad: "Como no volvió a suceder en tantos años, lo había olvidado" (34). Más tarde, a medida que se enfrenta al pasado, recuerda que la misma noche de la huida de Vicente el Padre tuvo un acceso de locura.

Otro de los factores que distorsionan la memoria lo constituye el que esté inevitablemente filtrada por la subjetividad. La carga simbólica del tragaluz —y de *El tragaluz*— cobra en este sentido especial relevancia. Por medio de él, los personajes se ponen en contacto con la realidad exterior y reproducen el pasado. Sin embargo, el hecho de que el tragaluz no sea visible en escena, sugiere que las imágenes que ofrece son puramente subjetivas. Así, el Padre identifica a los tres niños que se asoman al tragaluz con sus tres hijos; y, al hacerlo, re-crea el pasado, puesto que la niña ha superado la edad a la que murió Elvirita. Por su parte, a través del tragaluz, Vicente percibe la materialización de su remordimiento con respecto a Eugenio Beltrán, a una chica llamada Luisa y a Encarna. Significativamente, en el primer caso es Mario quien instiga este remordimiento, una muestra más de la manipulación a que se ve sometida la memoria. Y si tenemos en cuenta que el tragaluz da título a la obra, podemos postular que uno de los objetivos de ésta es generar un sentimiento de culpa en el espectador, al hacer que se sienta corresponsable de la dictadura.

Sin embargo, y pese a todo lo dicho, la memoria, tanto individual como colectiva, es "verdadera". En primer lugar, porque, como lo expresa Mario con respecto a sus observaciones ante el tragaluz: "Todo puede ser mentira [pero] Lo más auténtico de esas gentes se puede captar" (62). Por consiguiente, si bien a los Investigadores, en su faceta de historiadores, les es imposible conocer la realidad total de un momento histórico determinado, pueden al menos captar su esencia, en la medida en que los personajes visualizados son representantes de su sociedad y su época; es por

ello también que Buero Vallejo puede ejemplificar a la sociedad española de los años 60 por medio de los protagonistas. De ahí "la importancia infinita del caso singular", enfatizada también por la generación del 98 (14).

Por otra parte, y paradójicamente, es la distorsión de la realidad que provoca el tragaluz la que hace posible el acceso a la realidad mental de los personajes. Como señala Mario: "¿No nos darán esas invenciones algo muy verdadero...?" (59) Los sucesos recogidos por los Investigadores pueden no ser más que una proyección mental de Vicente. De acuerdo con las indicaciones escénicas, su oficina está colocada en un plano superior al semisótano que habitan sus padres, lo cual, además de mostrar su *status* social y económico, sugiere que aquélla posee un mayor grado de realidad; aunque una menor importancia, puesto que sólo ocupa un tercio de la escena. Aun así, las imágenes dramatizadas nos proporcionan una visión de la realidad; concretamente, del remordimiento de Vicente y su intento de purgar a manos del Padre la culpa cometida en 1939. La existencia de una verdad subyacente a la distorsión de la realidad es extrapolable a la memoria histórica. La deformación de ésta por parte del poder fomenta el surgimiento de distintas versiones del pasado, las cuales, al ser asumidas por la sociedad, llegan a actuar sobre el presente, adquiriendo, de ese modo, una carga de realidad. Y, en cualquier caso, al ser imposible desligar la realidad de la ficción, la memoria histórica constituye, como el experimento de los Investigadores, "una experiencia de realidad total: sucesos y pensamientos en mezcla inseparable" (37).

En resumen, por medio de su compleja estructura temporal, *El tragaluz* crea un intrincado juego de espejos en el que intervienen los personajes del drama interno, los personajes de *El tragaluz* y los espectadores de ésta, en tanto que espectadores simultáneos del experimento de los Investigadores y de la obra misma. Utilizando estas herramientas, Buero Vallejo elabora un exhaustivo comentario sobre la memoria individual y colectiva: la importancia de conservarla, su carácter fragmentario y subjetivo, su manipulación por parte del poder y, paradójicamente, su autenticidad pese a las limitaciones señaladas. Y, además, lleva a cabo una crítica del régimen franquista, al mostrar, entre otros aspectos de su poder represivo, su distorsión de la historia.

Jacqueline Cruz
University of California, Los Angeles

NOTA

1. Bonnie S. McSorley justifica esta característica por el hecho de que en las obras de ciencia-ficción los personajes suelen ser alegóricos; sin embargo, no debemos olvidar que los Investigadores representan a una sociedad que supuestamente exalta al individuo (83).

OBRAS CITADAS

Buero Vallejo, Antonio. *El tragaluz*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.

Casa, Frank P. "The Problem of National Reconciliation in Buero Vallejo's *El Tragaluz*". *Revista Hispánica Moderna* 35 (1969): 285–294.

McSorley, Bonnie Shannon. "Buero Vallejo's *Mito* and *El tragaluz*: The Twilight Zone of Hope". *Science-Fiction Studies* 10 (1983): 81–86.

Unamuno, Miguel de. *En torno al casticismo*. *Obras completas*, vol. III. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950.

El sensualismo y "la otra realidad" en "El perseguidor" de Cortázar

El cuento "El perseguidor" representa un cambio de rumbo en la narrativa de Julio Cortázar. En este cuento Cortázar pone de lado los elementos fantásticos que caracterizaban sus cuentos anteriores, y realiza una exploración del ser humano y su circunstancia existencial. Así lo expresa el mismo Cortázar en una de sus conversaciones con Luis Harss: "En 'El perseguidor' quise renunciar a toda invención y ponerme dentro de mi propio terreno personal, es decir, mirarme un poco a mí mismo. Y mirarme a mí mismo era mirar al hombre, mirar también al prójimo" (273-4). El autor efectivamente confronta al lector con la problemática de ser inherente a la condición humana. Como en otras de las obras de Cortázar, en "El perseguidor" tiene lugar una búsqueda ontológica llevada a cabo por el protagonista Johnny Carter; según opina Hugo Verani, el relato es "una metáfora de la extrañeza de vivir y de la búsqueda de una razón de ser" (232).

Desde el principio del cuento, el lector es testigo de la obsesiva lucha de Johnny por aprehender un absoluto que él intuye en la realidad. A diferencia del personaje Oliveira de *Rayuela*, Johnny carece de un intelecto racional que lo asista en su indagación ontológica; pero en cambio, posee una aguda habilidad intuitiva mediante la cual logra traspasar las capas superficiales de la realidad, y en momentos se asoma a un mundo extraño y alienante. Además de su habilidad intuitiva, Johnny se vale de otros recursos que lo asisten en su búsqueda, tales como su música jazz, las drogas y las experiencias sensoriales; con la ayuda de estos agentes, Johnny intenta penetrar en un nivel más profundo de lo real —a un plano muy apartado de la visión empírica y racional del hombre moderno.

En "El perseguidor", dos modos de aprehender la realidad quedan evidentes: la visión racional y la intuitiva. Esta dicotomía de visiones está representada por los dos personajes principales: Bruno, el crítico de jazz, encarna la visión empírico/racional, mientras que el músico Johnny

representa su antítesis, o sea, la visión poética/intuitiva. Tal oposición entre lo racional y lo intuitivo, como asevera Saúl Sosnowski, no es nada nuevo en la historia de la literatura; esta lucha de opuestos se ha venido librando desde el Renacimiento cuando la razón comenzó a adquirir una gran vigencia.

> El enfrentamiento de dos posturas ante los diversos modos de aprehensión de la realidad, puede remontarse al estadio inicial en que el instrumento racional superó al sensorial-instintivo (18).

Es evidente que hasta nuestros días, la razón sigue gozando de una vigencia insuperable; de hecho, casi todo el progreso de las civilizaciones modernas se le atribuye a las ciencias, mientras que lo sensual e instintivo se consideran características de culturas supuestamente primitivas. De acuerdo a las observaciones de Sigmund Freud, el maravilloso progreso material de las sociedades modernas se ha conseguido a cambio de un precio muy alto; o sea, para lograr los grandes avances tecnológicos —producto de la mentalidad científica—, es necesario suprimir gran parte de la constitución del ser humano, particularmente su lado sensual-instintivo, el cual representa un obstáculo para el progreso. Cortázar, por su lado, reconoce la lamentable carencia de la que adolece el hombre moderno, y a través de su arte intenta rescatar la visión intuitiva de la realidad que la mentalidad científica intenta suprimir a toda costa. En efecto, los personajes como Johnny Carter rehúsan negar su lado sensual-instintivo, y buscan activamente la forma de captar la realidad con toda su complejidad.

Bruno vive una existencia que se conforma a las exigencias de la civilización moderna. De hecho, el crítico de jazz sirve de contraste a la figura de Johnny, puesto que aquél es un producto ejemplar de la sociedad racional/burguesa del mundo de occidente:

> Bruno . . . se desplaza en el nivel empírico. La vida de Bruno está circunscrita a las imposiciones burguesas de su intelecto, a la crítica, a las ediciones de sus libros, a su mujer (64).

El mismo Bruno se da perfecta cuenta de su condición de burgués acostumbrado a la seguridad:

> Y a lo mejor es por eso que Johnny me toca la cara con los dedos y me hace sentir tan infeliz, tan transparente, tan poca cosa con mi buena salud, mi casa, mi mujer, mi prestigio. Mi prestigio sobre todo. Sobre todo mi prestigio (120).

Es interesante notar la gran admiración y fascinación que Bruno siente por Johnny; en cierto modo, hasta envidia su forma de ser, pero se sabe demasiado cobarde para renunciar a su situación cómoda, y explorar en cambio, el universo caótico y fluctuante que constituye la realidad de Johnny:

> . . . envidio a Johnny, a ese Johnny del otro lado, sin que nadie sepa qué es exactamente ese otro lado...Y todo eso lo sostengo desde mi cobardía personal (104).

En otra ocasión Bruno pondera los riesgos que la adopción de un estilo de vida como el de Johnny implicaría para él:

> . . . Johnny tiene razón, la realidad no puede ser esto, no es posible que ser crítico de jazz sea la realidad, porque entonces hay alguien que nos está tomando el pelo. Pero al mismo tiempo a Johnny no se le puede seguir así la corriente porque vamos a acabar todos locos (118-119).

Bruno es consciente de que es imposible funcionar dentro de un marco civilizado según el criterio instintivo de Johnny. A Bruno, por lo tanto, le resulta más cómodo adherirse a los cánones del *status quo*, aunque su conformismo lo limite considerablemente como ser humano; él opta por llevar una máscara que lo proteja y le brinde la seguridad de un mundo regido por la razón.

La situación de Johnny, en cambio, está estrechamente vinculada a su condición existencial. A diferencia de Bruno, Johnny se muestra incapaz de utilizar su intelecto para entender su entorno; según la acertada observación de Sosnowski, la realidad de Johnny ''que por se un hombre instintivo, se reduce a intuiciones, a sentimientos ocultos e irreducibles formulaciones lógicas'' (60). La vida del músico, por lo tanto, la conforma la incesante búsqueda de un sentido o centro que dé unidad a su existencia. En su encrucijada ontológica, Johnny se guía principalmente por su intuición y sus experiencias sensoriales; prescinde casi totalmente de sus facultades racionales, puesto que nunca se detiene a analizar lógicamente su circunstancia vivencial. El mismo Johnny lo asevera cuando cuenta a Bruno el episodio en el metro:

> No era pensar, me parece que ya te he dicho muchas veces que yo no pienso nunca; estoy como parado en una esquina viendo pasar lo que pienso, pero no pienso lo que veo (88).

La visión de Johnny, en efecto, está basada en lo intuitivo-sensorial; su percepción de la realidad la constituye una serie de impresiones y sensaciones sin una base racional que la explique. En su desesperado afán de aprehender la realidad en toda su riqueza y profundidad, Johnny utiliza tres recursos a su disposición: la música del jazz, las drogas y las experiencias sensoriales.

En el mundo artístico de Johnny, la música y las drogas van mano a mano. Muy apartado de los convencionalismos y las costumbres puritanas de la vida burguesa, el círculo de los músicos de jazz se caracteriza por cierta decadencia en que el amor libre, las drogas y la ociosidad son sucesos

comunes. Este tipo de ambiente liberal permite en gran medida la existencia de personajes como Johnny Carter, para quienes la libertad de expresión es de suma importancia. Es su música, en efecto, el vehículo mediante el cual Johnny logra una máxima expresión, y casi consigue dar el salto tan anhelado a "la otra realidad"; Sosnowski opina que,

> A través de la música intuye que lo aparencial, lo empírico, el tiempo de relojería, ocultan algo esencial que quizá encierre el sentido de su ser. Esta intuición causa un extrañamiento ante el plano llamado realidad. Con este sentimiento, Johnny partirá en busca de ese otro estrato que vislumbra a través de las notas del saxófono. Sus improvisaciones musicales son el verbo con el que intenta penetrar en la supra-realidad (61).

Para Johnny, pues, la música constituye un medio irracional, y por consiguiente más puro, de captar la realidad. Las drogas por otro lado, con sus efectos alucinatorios, pueden tender un puente hacia otras posibles dimensiones de la realidad. De hecho, las drogas para Johnny no representan un medio para evadirse o intentar escapar la responsabilidad de ser; por el contrario, usa las drogas con el fin de explorar nuevas maneras de ver el mundo. Así lo expresa Bruno en una de sus innumerables meditaciones sobre Johnny: ". . . y es que no huye de nada, no se droga para huir como la mayoría de los viciosos... En su caso el deseo se antepone al placer y lo frustra, porque el deseo le exige avanzar, buscar..." (109). Además, el uso de ciertas drogas como la marihuana logra intensificar las percepciones sensoriales, factor tan significativo en el caso de Johnny.

Las experiencias sensoriales representan una vía aún más directa de captar la realidad. En la búsqueda de Johnny, en efecto, los sentidos son inseparables de su forma tan intensa y sensual de experimentar el mundo que lo rodea. Al igual que un niño ocupadísimo con la tarea de existir, Johnny se sumerge en un sensualismo casi hedónico; Verani observa que,

> En su búsqueda descarta todas las convenciones: intelectualismo, dogmatismo, comportamiento y responsabilidades que le impone el mundo civilizado. Busca el acceso a un nuevo orden con una sumersión sensorial en la dimensión desconocida e inexplicable de las cosas (237).

Como ser intuitivo siempre en contacto directo con su individualidad, Johnny rechaza todo convencionalismo, y sólo procura su propia gratificación sensual. En términos freudianos, Johnny no ha aprendido a suprimir su sensualidad casi primitiva en que las necesidades instintivas deben ser satisfechas en el acto; Bruno, el delegado de la civilización, observa fascinado el comportamiento de Johnny:

> Lo único que Johnny puede temer es no encontrarse una chuleta al alcance del cuchillo cuando se le da la gana de comerla, o una cama

> cuando tiene sueño, o cien dólares en la cartera cuando le parece normal ser dueño de cien dólares (109).

La relación de Johnny con el mundo que le rodea suele ser lo más directa posible. No se vale de máscaras o imágenes que se conformen a lo que los demás esperan de él. Su personalidad se caracteriza por una desnudez de cuerpo y espíritu que confunde a los otros, muy en particular a su amigo Bruno:

> Quizás Johnny quería decirme eso cuando se arrancó la frazada se mostró desnudo como un gusano, Johnny sin saxo, Johnny sin dinero y sin ropa, Johnny obsesionado por algo que su pobre inteligencia no alcanza a entender pero que flota lentamente en su música, acaricia su piel, lo prepara quizá para un salto imprevisible que nosotros no comprenderemos nunca (118).

Johnny ansía poseer la realidad a través de un intenso sensualismo. Su búsqueda no es de índole dialéctica como la de Oliveira en *Rayuela*; en lugar del raciocinio, Johnny depende casi exclusivamente de sus experiencias sensoriales en su indagación; como asevera Verani,

> La búsqueda de una realidad inédita encuentra cauce en experiencias sensoriales de indiscutible eficacia artística. Johnny trata de establecer un contacto íntimo con todo lo que lo rodea; acaricia detenidamente un gato, camina por el parque, se llena los bolsillos de hojas secas, se pasea descalzo para sentir la tierra con su piel, se exhibe desnudo ante Bruno (242).

El sensualismo de Johnny se manifiesta mejor en el episodio del pan cuando trata de explicarle a Bruno su extraña relación con los objetos en su entorno:

> El pan está fuera de mí, pero lo toco con los dedos, lo siento, siento que esto es el mundo, pero si yo puedo tocarlo y sentirlo, entonces no se puede decir realmente que sea otra cosa.... En el pan es de día —murmura Johnny, tapándose la cara—. Y yo me atrevo a tocarlo, a cortarlo en dos, a metérmelo en la boca. No pasa nada, ya sé: eso es lo terrible. ¿Te das cuenta que es terrible que no pase nada? Cortas el pan, le clavas el cuchillo, y todo sigue como antes. Yo no comprendo Bruno (89).

En su eterno afán por aprehender la realidad, Johnny mira, siente, huele, oye; los sentidos, no obstante, lo dejan a medio camino de esa "otra realidad" que en momentos casi logra penetrar mediante su música y las drogas. La búsqueda de Johnny, por lo tanto, queda frustrada sin que éste logre dar el salto definitivo más allá de las apariencias y convencionalismos.

En "El perseguidor", Cortázar nos presenta una visión bastante pesimista del hombre moderno. Como queda ilustrado con la figura de Johnny

Carter, ya no es posible que el hombre civilizado recupere los vínculos perdidos con su lado sensual-instintivo; la visión científica típica de Bruno sale triunfante. La subsiguiente muerte de Johnny, y la última súplica en que cita el verso de Dylan Thomas "Oh, make me a mask" reafirman la derrota del protagonista. Al verse totalmente impotente ante la posibilidad de integrarse al mundo, Johnny opta por conformarse; al final de su desesperada encrucijada se da cuenta de que para subsistir, necesita una máscara que proteja su honda sensibilidad. Sin embargo, Johnny es incapaz de soportar la traición a su propia individualidad y muere como consecuencia. Bruno, por otro lado, sabe aprovechar hasta el suceso de la muerte de Johnny para promover su libro y así colocarse más firmemente en el pedestal erigido al hombre racional del mundo moderno. Al igual que los vestigios de una antigua estatua griega, la figura del hombre civilizado permanece en pie, aunque fragmentada e incompleta.

Antonio Jiménez
University of California, Los Angeles

NOTA

1. Citamos el cuento siempre por *Las armas secretas* (México: Editorial Nueva Imagen, 1983). Las páginas se indican entre paréntesis en el texto después de las citas.

OBRAS CITADAS

Cortázar, Julio. *Las armas secretas*. México: Editorial Nueva Imagen, 1983.
Freud, Sigmund. *Civilization and its Discontents*. New York: W. W. Norton & Co., Inc. 1961.
Fuente, Bienvenido de la. "El olfato en la captación de 'la otra realidad' en algunos cuentos de Julio Cortázar," *Revista Iberoamericana*, 108-109 (1979), 573-582.
Harss, Luis. "Julio Cortázar, o la cachetada metafísica," en *Los Nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966, 252-300.
Rein, Mercedes. *Julio Cortázar: el escritor y sus máscaras*. Montevideo: Diaco, 1969.
Sosnowski, Saúl. *Julio Cortázar: una búsqueda mítica*. Buenos Aires: Ediciones Noe, 1968.
Verani, Hugo J. "Las máscaras de la nada: *Apocalípsis*, Dylan Thomas y 'El perseguidor' de Julio Cortázar," *Narradores latinoamericanos 1929-1979*. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980, 231-246.

La otra muerte de Martín Fierro

I. En este trabajo analizaremos un texto de Jorge Luis Borges: su cuento "El Fin" recogido en *Ficciones*[1], en el que aparece uno de sus temas primordiales: la figura del gaucho[2], más específicamente, el que suele ser considerado como el más importante: Martín Fierro. No menos entrañable que la *Divina Comedia*, el tiempo, la poesía, la inmortalidad, el cuento policial, el budismo, la ceguera, *Las Mil y Una Noches*, el libro, la identidad, el carácter alucinatorio del mundo, es para Borges *Martín Fierro*, obra maestra de la literatura gauchesca cuyo progenitor es el argentino José Hernández. Sus innegables valores estéticos y el hecho de que sea una obra representativa del tema del coraje tan caro a Borges son algunas razones de esta admiración. Borges, en "El Fin", de alguna manera reescribe el poema de Hernández o, si se prefiere, nos propone una lectura diferente de la segunda parte. Trataremos de dilucidar el cambio operado por Borges y, quizás, de explicar algunas de las razones que obraron en su determinación.[3] Al final del trabajo, esperaremos haber ofrecido algunos pormenores sobre este relato que, a nuestro juicio, es harto representativo del mejor arte borgeano.

Procuraremos analizar "El Fin" a la luz del método de análisis narrativo de Roland Barthes, expuesto en un libro que ya es un clásico a pesar de su corta edad. Nos referimos a *S/Z*, publicado en 1970.[4] Barthes, autor de diversos estudios y ensayos teóricos sobre la crítica literaria, no había realizado un análisis paciente y progresivo de la totalidad de un relato. La novela corta de Balzac, "Sarrasine"[5], le dio esta oportunidad, exorcisando un antiguo demonio que le impedía avanzar en el análisis estructural del relato. *S/Z* consta de noventa y tres capítulos. A partir del décimo, Barthes incluye la novela de Balzac dividida en lexias (unidades de lectura y de análisis establecidas por el propio analista); interpola frecuentemente comentarios relacionados con este texto clásico y la tradición literaria en que se sitúa el novelista francés; paralelamente al recuento analítico, instala el inventario, la explicación, la digresión y las citas. Para la interpretación del texto, Barthes recurre a la connotación[6], operación que le permitirá acceder a la polisemia del texto. Su afán lleva como misión establecer la

pluralidad de sentidos del texto; leer es encontrar sentidos y designarlos; el texto es una red de sentidos. Barthes concibe cinco códigos[7] o voces que le permitirán destacar la pluralidad semántica del texto. Cuando ellos se cruzan, se trenzan, se ligan, nace la escritura:

> Les concours des voix (des codes) devient l'écriture, espace stéréographique où se croisent les cinq codes, les cinq voix, Voix de l'Empirie (les proaïrétismes), Voix de la Personne (les sémes), Voix de la Science (les codes culturels), Voix de la Vérité (les herméneutismes), Voix du Symbole. (28)

II. (1) *El fin* *¿Qué significa el título? ¿A qué se refiere? Advertimos de inmediato que el código hermenéutico articula una pregunta cuya respuesta vendrá más tarde. La frase hermenéutica está compuesta por varios términos (morfemas dilatorios) que van aplazando la revelación o el desciframiento de un enigma (HER. Enigma 1: pregunta). **''El Fin'' comporta otra connotación, la de una consumación, un desenlace, una resolución irrevocable. En el cuento se trata de dar una solución distinta a la de José Hernández con relación al final del personaje Martín Fierro (SIM. Muerte de Martín Fierro).

(2) *Recabarren, tendido, entreabrió los ojos y vio el oblicuo cielo raso de junco.* *¿Un nombre propio? ¿Un adulto? ¿Un adolescente? Estamos en presencia de un segundo enigma cuya pregunta: ¿Quién es Recabarren? tendrá su respuesta en la lexia 12 cuando sepamos que es el dueño de la pulpería, lugar al que acudirá Martín Fierro a un encuentro definitivo (HER. Engima 2: pregunta). **Al parecer, antes de iniciar el relato, Recabarren estaba durmiendo. Abre lentamente los ojos y mira al techo, lo que le da el sitio exacto del lugar en que se encuentra. Comienza a funcionar el código de las acciones y comportamientos que nos permitirá leer el cuento como una sucesión de eventos. Estas acciones o proairetismos se organizan en series que a su vez forman secuencias tituladas (ACC. ''Despertar'': 1: abrir los ojos).

(3) *De la otra pieza le llegaba un rasgueo de guitarra, una suerte de pobrísimo laberinto que se enredaba y desataba infinitamente...* *La música de la guitarra es un elemento ambiental que tiene la función de ir caracterizando el tono del relato, como si fueran las notas musicales de una película. Tal vez estas notas pudieran ser de suspenso. Incluiremos esta lexia en el código semántico que Barthes caracteriza como la voz de la persona y los significados recurrentes, capaces de entrar en juego con otros elementos del mismo género para formar caracteres, figuras y símbolos (SEM. Suspenso).

Laberinto

Sería difícil decir cómo, cuándo y por qué aparece el tema del laberinto en la obra de Borges. Convendría tal vez recurrir a sus propias palabras cuando comenta a María Esther Vázquez:

> Recuerdo un libro con un grabado de acero de las siete maravillas del mundo; entre ellas estaba el laberinto de Creta. Un edificio parecido a una plaza de toros, con unas ventanas exiguas, unas hendijas. Yo, de niño, pensaba que si examinaba bien ese dibujo, ayudándome con una lupa, podría llegar a ver al Minotauro. Además, el laberinto es un símbolo evidente de la perplejidad y la perplejidad —el asombro del cual surge la metafísica, según Aristóteles— ha sido una de las emociones más comunes de mi vida... (56)

En los cuentos de Borges el símbolo del laberinto cobra singular importancia. Como él mismo lo señala, mediante este símbolo trata de explicarse los actos que le son misteriosos. Este símbolo se desplaza a sus narraciones cuando trabaja sus cuentos sobre otros cuentos o cuando toma personajes de otros autores. En esta tercer lexia nos introduce ya en su mundo de invención y sus símbolos fundamentales (el laberinto).

(4) *Recobró poco a poco la realidad,* *¿La vigilia y el sueño acaso comparten fronteras comunes, zonas de contacto, indefinidos muros? ¿Es lento el proceso de separación entre las apariencias y las cosas reales, cuando una persona cesa de dormir? Recabarren vuelve a la vida objetiva después de haberse internado por los linderos enigmáticos del sueño. Aquí se cristaliza el proceso físico de "entreabrir los ojos" (ACC. "Despertar": 2: distinguir la realidad).

(5) *las cosas cotidianas que ya no cambiaría nunca por otras.* *¿Por qué? ¿Acaso tiene un impedimento físico? ¿Está preso? La frase hermenéutica inicia un desplazamiento hacia la formulación de un tema que comienza a insinuarse: la imposibilidad de Recabarren de salir de su habitación (HER. Enigma 2: formulación de tema).

(6) *Miró sin lástima su gran cuerpo inútil, el poncho de lana que le envolvía las piernas.* *Hay una respuesta parcial ("cuerpo inútil") que nos hace suponer una enfermedad o, tal vez, un posible accidente sufrido por Recabarren. Sin embargo, el término hermenéutico sigue manejando una idea de ambigüedad, un deseo de aplazar la respuesta final (HER. Enigma 2: respuesta parcial). **La participación de Recabarren se ha centrado hasta el momento en el uso de un sentido: el de la vista (ACC. "Despertar": 3: mirar el cuerpo). ***Un sema se hace presente en Recabarren y una cierta resignación ("sin lástima"), (SEM. Inmovilidad).

(7) *Afuera, más allá de los barrotes de la ventana, se dilataban la llanura y la tarde; había dormido, pero aún quedaba mucha luz en el cielo.* *La ventana es una línea divisoria entre lo exterior y lo interior, entre el

reducido mundo de Recabarren y la plenitud de la llanura; desde su refugio, contempla la puesta de sol; su posición es estratégica, como si el discurso quisiera anunciarnos suavemente que Recabarren será testigo de algo que va acontecer en la llanura (SEM. Prisión).

(8) *Con el brazo izquierdo tanteó, hasta dar con un cencerro de bronce que había al pie del catre. Una o dos veces lo agitó;* *¿Todo lo que se anuncia en esta lexia nos indica la imposibilidad de Recabarren para articular palabra? No exactamente, pero está activado el sentido (SEM. Mudez). **Se inicia una nueva secuencia de acciones que denominaremos "Pregunta": 1: llamado.

(9) *del otro lado de la puerta seguían llegándole los modestos acordes. El ejecutor era un negro que había aparecido una noche con pretensiones de cantor y que había desafiado a otro forastero a una larga payada de contrapunto.* *¿Quién es este nuevo participante? Debemos advertir que ha estado presente desde el inicio del cuento tocando la guitarra. Tenemos una pista (su índole étnica) y un indicio (una payada de contrapunto). Sin embargo, tendremos nuevamente que articular el código hermenéutico (HER. Enigma 3: pregunta). **La payada de contrapunto nos lleva a abrir el código cultural el cual se puede definir, en un sentido muy amplio, como el conjunto de referencias (todo tipo de saber) en que se apoya el discurso. La payada de contrapunto nos invita a pensar en los payadores, cantantes orgullosos de su arte, que consiste en un duelo de ingeniosidades cantadas. Debe haber un ganador. Los gauchos son payadores por excelencia (REF. Etnología de los pueblos). ***Dada la posibilidad abierta en esta lexia de que el negro cantor sea un payador, tendremos que abrir el código que nos resta nombrar, el simbólico, ya que en la figura de este personaje empieza a desarrollarse una Antítesis[8], que es una de las casas de lo simbólico. El negro se sitúa como uno de los elementos adversativos del duelo musical (SIM. Antítesis: A).

(10) *Vencido, seguía frecuentando la pulpería, como a la espera de alguien. Se pasaba las horas con la guitarra, pero no había vuelto a cantar; acaso la derrota lo había amargado.* *El hecho de tocar la guitarra y visitar constantemente el punto de reunión de la vida social de los gauchos, la pulpería, constituye una suerte de ritual de espera y un nuevo aliciente para la frase hermenéutica: ¿Qué o a quién espera el negro cantor? (HER. Enigma 3: formulación de tema). **El narrador nos informa que el elemento A de la Antítesis sufrió una derrota en una payada de contrapunto (SIM. Antítesis: A: derrota). ***De la última oración podríamos articular un proverbio: "La derrota es amarga" (REF. Código Gnómico).[9]

La payada de contrapunto

De la payada de contrapunto nos dice Raimundo Lazo:

> La profesionalización del *cantor*[10] es un fenómeno cuya aparición marca el paso de una etapa a otra en la poesía de lo gaucho, el tránsito de la poesía espontánea, monologada, eminentemente individual a la poesía del cantor profesional asociado a otros cantores, lo que constituye ya el arte de la *payada*. (Estudio Preliminar, XIII)

Paseo inferencial

Umberto Eco ha desarrollado la noción de Lector Modelo en un texto importante dentro de los estudios de la Teoría de la Recepción, *Lector in Fabula* (1979). Esta figura del Lector Modelo[11] es una estrategia textual que usa el autor o productor del texto para evitar interpretaciones erróneas o aberrantes por parte del lector o destinatario del texto. El Lector Modelo de este texto borgeano deberá haber hecho ya una paseo inferencial y conjeturar una hipótesis sobre este personaje enigmático. Deberá poner en práctica su experiencia enciclopédica para suponer que el narrador está hablando de la segunda parte de *Martín Fierro* en donde hay una payada de contrapunto de elevada estirpe filosófica. De este duelo, el negro resulta perdedor; de ahí acaso se derive su sentimiento de amargura.

(11) *La gente ya se había acostumbrado a ese hombre inofensivo.* *¿No es acaso éste un juicio prematuro del narrador? ¿Qué lo autoriza dentro de las funciones desarrolladas por los personajes en la diégesis a calificarlo de "inofensivo"? Como veremos más tarde, este juicio resulta falso por lo que estamos en presencia de un rasgo del código hermenéutico, el engaño (HER. Enigma 3: engaño).

(12) *Recabarren, dueño de la pulpería no olvidaría ese contrapunto; al día siguiente, al acomodar unos tercios de yerba, se le había muerto bruscamente el lado derecho y había perdido el habla.* *Revelación del enigma 2 en sus dos términos: pregunta y formulación de tema: Recabarren es el dueño de la pulpería situada en un remoto punto de la pampa argentina. Además, sabemos que un día después de la payada de contrapunto, perdió el habla y que tiene paralizado el lado derecho (HER. Enigma 2: revelación). **Podríamos incluso conjeturar sobre la nacionalidad de Recabarren si atendemos a los historiadores de Argentina que nos dicen que los pulperos, en su gran mayoría, eran de origen vasco (REF. Etnología de los pueblos).

(13) *A fuerza de apiadarnos de las desdichas de los héroes de las novelas concluimos apiadándonos con exceso de las desdichas propias;* *¿Quién habla? El narrador que de golpe cambia de punto de vista. Durante la parte de la narración analizada (la descripción de Recabarren, la interpolación del negro, personaje de José Hernández), el narrador se ha ocultado detrás de un *él* impersonal que ahora cambia por un *yo* que incluye a los destinatarios del relato, a nosotros, los lectores virtuales. ¿Qué nos dice

o qué dice por nosotros? Un testimonio, una relación afectiva que se hará vigente en la siguiente lexia, un punto de vista emotivo sobre Recabarren (REF. La literatura).

(14) *no así el sufrido Recabarren, que aceptó la parálisis como antes había aceptado el rigor y las soledades de América.* *Es innegable la connotación del significado de estoicismo para la configuración de este personaje. Es el hombre que acepta su destino por más cruel y adverso que pueda ser en una tierra a la que se ha llegado un día cargado de sueños. Nos sugiere también la reciedumbre de carácter de los remotos inmigrantes de nuestro continente ya que "soledades de América", por vía de la metonimia, nos lleva a la pampa desolada de fines del siglo pasado en donde se tiene que ser fuerte para sobrevivir (SEM. Estoicismo).

(15) *Habituado a vivir en el presente, como los animales, ahora miraba el cielo y pensaba que el cerco rojo de la luna era señal de lluvia.* *Mientras espera la respuesta a su llamado, Recabarren mira hacia el cielo en un nuevo reforzamiento del sentido de la vista (ACC. "Pregunta":2: mirar al cielo). **Esta lexia nos connota la pasividad; la carencia de acción aunque Recabarren haya podido ser un hombre de acción; el estoico sufrimiento; la rudeza elemental de los hombres de la pampa; la vida cifrada en signos de superstición (SEM. Superstición).

La pampa

Raimundo Lazo ha destacado las características de la pampa por vía del contraste con la región andina. La primera, una inmensa estepa solitaria, sin relieves orográficos; la segunda, abigarrada zona de tierras altas y bajas. La fauna y la flora, unánimes en la pampa; explosión de variedades en la región andina. El pasto determina la presencia del gaucho ya que con éste alimenta al ganado. En su mínimo mestizaje sólo se mezclan algunas gotas de sangre indígena: predomina el origen hispánico. El indio es el enemigo natural del gaucho. En su *Martín Fierro*, José Hernández lo concibe como un ser belicoso y sin piedad alguna. El negro o moreno es el tercer habitante de la pampa. En suma, el gaucho (creación social de la pampa; su formación está determinada por la economía ganadera), el indio y el negro, son los elementos étnicos de la pampa.

Palimpsesto

Jorge Luis Borges es un escritor que prefiere trabajar con una realidad literaria y filosófica antes que con una realidad objetiva (por así decirlo) o modelos vivos. Toma materiales y personajes de otros autores como, para citar el caso que nos ocupa, el *Martín Fierro* de José Hernández. Da

nacimiento, entonces, al palimpsesto que es una manera de reescribir o de releer un texto.

(16) *Un chico de rasgos aindiados (hijo suyo, tal vez) entreabrió la puerta.* *Esta efímera figura no tiene en el relato la suficiente fuerza para articular algún término de la frase hermenéutica; incluso, podríamos dar por cierta la posibilidad de que este chico sea hijo de Recabarren, lo que nos connotaría el proceso de mestizaje (mínimo como ya hemos señalado) que se dio entre el elemento europeo y el americano (REF. Etnología de los pueblos). **ACC. "Pregunta":3: acudir al llamado.

(17) *Recabarren le preguntó con los ojos si había algún parroquiano. El chico, taciturno, por señas le dijo que no; el negro no contaba.* *Es singular la forma de comunicación entre Recabarren y el chico: la palabra no se da; el chico respeta su peculiar modo de comunicación (ACC. "Pregunta": 4: hacer y responder la pregunta). **El negro no importa, tal vez, porque representa de alguna manera su infortunio (SEM. Desdicha).

(18) *El hombre postrado se quedó solo; su mano jugó un rato con el cencerro, como si ejerciera un poder.* *El mundo de los inválidos y de los mudos está íntimamente ligado a las cosas físicas que los rodean, parece decirnos el narrador, como si ese universo fuera lo único importante; se opera a un tiempo una situación lógica y curiosa: las cosas, los objetos se convierten en súbditos y símbolos de poder de sus dueños: la mano izquierda es el único signo de movimiento de la deteriorada organización humana que es Recabarren (SEM. Autoridad).

Recabarren

El conjunto de semas nos sirve para dar nacimiento a un personaje. Recabarren está bien connotado en el cuento. Sus signos específicos: la pasividad, la inmovilidad, la mudez, la parálisis, la superstición, la autoridad, el estoicismo, constituyen su persona. Borges así lo concibió para establecer una idea de contraste con los demás personajes del elenco según se desprende de sus palabras escritas en el prólogo a *Ficciones*. Además, como ya lo habrá adivinado el Lector Modelo, este personaje no aparece en *Martín Fierro*: es una añadidura de Borges. Una añadidura capital ya que es la vía por la cual se está focalizando el relato: no en balde la función de Recabarren se ha limitado a ver. Y porque Recabarren ve, nosotros vemos.

El hilo invisible

Un hilo invisible teje el relato: el del suspenso: Recabarren, un extraño personaje (un pulpero inmóvil en la pampa); el hijo, un ser huidizo y triste; el negro cantor pero ahora silente que espera tocando la guitarra; los

acordes que suponemos melancólicos; la pulpería deshabitada; la llanura que se antoja expectante a la hora del atardecer; todo, hasta este momento, nos hace sentir la fuerza del suspenso como atributo esencial del cuerpo del relato. Borges permanece fiel a esta ley del cuento tan respetada por diversos autores contemporáneos. Borges concibe al cuento como una suerte de acertijo. Convendría ahora citar las palabras del formalista ruso, B. Eichebaum de su artículo "Sobre la teoría de la prosa":

> El cuento recuerda el problema que consiste en plantear una ecuación con una sola incógnita; la novela es un problema complejo que se resuelve mediante muchas incógnitas cuyas construcciones intermediarias son más importantes que la respuesta final. El cuento es un enigma; la novela corresponde a la charada o al jeroglífico. (152)

(19) *La llanura, bajo el último sol, era casi abstracta, como vista en un sueño.* *El paisaje también cuenta para decirnos el discurso. Aquí tiene una función cardinal: sirve de enlace de la primera parte del cuento con la segunda; en ésta el autor nos sorprenderá con el efecto principal. No debe pasar inadvertido el rapto lírico (SEM. Fantasía).

(20) *Un punto se agitó en el horizonte y creció hasta ser un jinete,* *Nueva interrogación, ¿Quién es el jinete? (HER. Enigma 4: pregunta).

(21) *que venía, o parecía venir, a la casa.* *El narrador juega con el lector. El jinete viene a un encuentro; el narrador lo sabe muy bien; sin embargo, utiliza un enunciado dubitativo no tanto para mantener el suspenso como para establecer un juego con el lector. Se podría pensar en la función *fática* de Jakobson en su propósito de mantener atento al lector. Ahora bien, ¿Por qué quiere que estemos atentos? ¿Acaso viene algo importante? (HER. Enigma 4: engaño o aviso). **Aquí se iniciará una larga secuencia narrativa que mantendrá ocupado el código proairético casi hasta el final del relato. Este es el proairetismo que nos conducirá al nudo narrativo (ACC. "Encuentro":1: aproximación de un jinete).

(22) *Recabarren vio el chambergo, el largo poncho oscuro, el caballo moro, pero no la cara del hombre, que, por fin, sujetó el galope y vino acercándose al trotecito. A unas doscientas varas dobló.* *Recabarren vuelve a su función esencial: la de focalizar, la de ver, la de observar, la de servir de vehículo a la mirada narrativa. Con sus ojos vemos al jinete que, en la mitad del cuento, viene a estatuir un nuevo efecto en el desarrollo de la diégesis. (ACC. "Encuentro": 2: ver al jinete). **La indumentaria del visitante nos denota a la iconografía de un gaucho (REF. Etnología de los pueblos).

El jinete: Martín Fierro

Esta llegada del jinete nos denota una imagen, un retrato del gaucho en la figura de Bartolomé Hidalgo, cuyos "cielitos" inauguraron hacia 1811

la poesía gauchesca. Convendrá ir a su iconografía. Veamos un fragmento de Ricardo Rojas de su *Historia de la literatura argentina*, citado por Borges y Casares en *La poesía gauchesca*:

> Tal se nos aparece la figura de Hidalgo, al entrar en la historia de la literatura nacional; vestido el chiripá sobre su calzoncillo abierto en cribas; calzadas las espuelas en la bota sobada del caballero gaucho; terciada al cinturón de fernandinas, la hoja labrada del facón, abierta sobre el pecho la camiseta obscura, henchida por el viento de la pampa. Sesgada sobre el hombro la celeste golilla, destinada a servir de banderola sobre el enhiesto chuzo de lanceros; alzada sobre la frente el ala del chambergo, como si fuera siempre galopando la tierra natal: ennoblecida la cara barbuna por su ojo experto en las baquías de la inmensidad y de la gloria. Una guitarra trae en la diestra que tiempo atrás esgrimiera las armas de la epopeya americana. (I: 2)

Paseo inferencial 2

Es notorio que Borges está utilizando, al no decirnos el nombre del jinete, el proceso de *singularización*[12] con un propósito dual: por una parte, desea respetar las leyes del suspenso establecidas desde el inicio del relato; en segundo término, es un mensaje cifrado que envía a su Lector Modelo. Éste debe hacer una segunda conjetura, otro paseo inferencial para descubrir que este jinete es Martín Fierro. La prueba: su iconografía. Además, si conjeturó que el negro cantor tuvo una payada de contrapunto en la segunda parte del poema hernandiano, también debe conjeturar que su adversario musical era Martín Fierro, el mismo que llega a la pulpería.

(23) *Recabarren no lo vio más, pero lo oyó chistar, apearse, atar el caballo al palenque y entrar con paso firme en la pulpería.* *El jinete no vacila para entrar a la pulpería; hecho que debe alertarnos. Podríamos pensar que no es la primera vez que llega a este sitio. De no ser así, demostraría cierto recelo natural de todo viajero cuando llega a un lugar desconocido (SEM. Decisión). **Acc. "Encuentro":3: el jinete entra en la pulpería.

(24) *Sin alzar los ojos del instrumento, donde parecía buscar algo, el negro dijo con dulzura:*

—*Ya sabía yo, señor, que podía contar con usted.* *ACC. "Encuentro":4: señalar la cita.

(25) *El otro, con voz áspera, replicó:*

—*Y yo con vos, moreno. Una porción de días te hice esperar, pero aquí he venido.* *ACC. "Encuentro":5: haber aceptado la cita. **El oponente, el otro elemento adversativo de la Antítesis, aparece aquí: es el jinete, aunque los motivos de la cita no han sido revelados (SIM. Antítesis: B: presentación).

(26) *Hubo un silencio. Al final, el negro respondió:*

Me estoy acostumbrando a esperar. He esperado siete años. *¿Qué motivo tan poderoso será el que lo ha obligado a esperar siete años? ¿La payada de contrapunto acaso? Debemos advertir que esta temporalidad (siete años) rebasa el tiempo de la narración. El factor de la espera no ha sido establecido por el discurso; está más allá de su nacimiento (HER. Enigma 3: re-formulación de la espera).

(27) *El otro explicó sin apuro:*

—Más de siete años pasé yo sin ver a mis hijos. *Tenemos ya ciertos indicios que bien pudieran ofrecernos una certidumbre. Este jinete es ¿Martín Fierro?... Sin duda, como lo habrá ya inferido el Lector Modelo. Lo sospechamos porque hay una relación de tipo argumental con el poema de José Hernández (HER. Enigma 4: posible respuesta). **El Lector Modelo, echando mano de su cultura enciclopédica, extrae de su memoria algunos elementos de la fábula[13] del texto hernandiano y recuerda que Martín Fierro tiene que abandonar a su familia cuando es reclutado por el ejército; después, es obligado a luchar contra los indios. Así empieza su destino fatal: se convierte en un desertor y, después, en un pendenciero. No puede ver a su familia por un espacio de diez años (REF. *Martín Fierro*, primera parte).

(28) *Los encontré ese día y no quise mostrarme como un hombre que anda a las puñaladas.* *"Ese día" nos desconcierta de pronto, ¿Cuál día? De acuerdo a lo revelado por el discurso, el jinete, digamos Martín Fierro, y el negro son los contendientes de la payada de contrapunto en la que sabemos que éste perdió. No obstante, una payada de contrapunto es un duelo musical. Lo que anuncia esta lexia es que se trataba de una confrontación, una contienda, un deseo de asesinar significado en el cuchillo. Al parecer, este encuentro no se realizó (SIM. Antítesis: A/B: duelo suspendido). **El Lector Modelo sigue corroborando su hipótesis: se trata de Martín Fierro cuando encuentra a sus hijos y hay una provocación a la que no quiere responder (REF. *Martín Fierro*, segunda parte).

(29) *—Ya me hice cargo —dijo el negro—. Espero que los dejó con salud. El forastero, que se había sentado en el mostrador, se rió de buena gana. Pidió una caña y la paladeó sin concluirla.* *Ante el cumplido del negro, el visitante prorrumpe en carcajadas (SEM. Sarcasmo). **Asimismo, el visitante evade la pregunta/afirmación del negro sobre la salud de sus hijos (ACC. "Encuentro":6: reírse burlonamente).

(30) *Les dí buenos consejos —declaró—, que nunca están de más y no cuestan nada. Les dije, entre otras cosas, que el hombre no debe derramar la sangre del hombre.* *En *Martín Fierro*, casi al final, el gaucho pendenciero sufre un evidente viraje en su actitud frente a los hechos de arrojo: de gaucho "malo", héroe trágico, a gaucho "civilizador". Evita pelear frente a sus hijos (REF. *Martín Fierro*, segunda parte).

Transfiguración de Martín Fierro

La obra de José Hernández[14] se compone de dos partes: *El gaucho Martín Fierro* (1872) y *La vuelta de Martín Fierro* (1879). Entre una parte y otra hubo una diferencia de siete años. ¿Pero quién fue José Hernández? Recordemos rápidamente que nació en la provincia de Buenos Aires; una enfermedad lo transladó a la vida campesina, pampera, en donde entró en contacto con los gauchos. Hernández fue un excelente jinete que aprendió el arte del gaucho, su forma de vida, su lucha diaria en la desaforada estepa argentina. También participó en algún malón contra los indios. A pesar de que sus estudios solamente abarcaron la educación primaria, participó en la política de su país y llegó a ser diputado en diversas legislaturas y periodista activo en Argentina y Uruguay. Antes que un hombre de doctrina lo fue de acción. Escuchemos a Raimundo Lazo:

> No fue un hombre de preocupaciones ideológicas, lo que sin duda lo hubiera europeizado, sino un hombre de acción, cuyos sinceros e ingenuos sentimientos se combinaban con un parsimonioso temperamento. No era, no podía ser un unitario teorizador, guiado por pragmáticas aspiraciones como Sarmiento, el intérprete de la dramática lucha argentina de civilización contra barbarie, de lo urbano contra lo rural, sino el hombre observador y cordial que por natural absorción capta y canta la vida de la pampa. (Estudio Preliminar, XVII–XVIII)

No es casual que en la cita de Lazo aparezca el nombre de Sarmiento: son él y Hernández los dos personajes más representativos de la Argentina del siglo XIX. Aunque adopten actitudes opuestas, los dos tienen la gran aspiración de unificar al pueblo argentino. Caminos observados por Jean Franco:

> Like *El matadero* [Echeverría] and *Facundo* [Sarmiento], the work [*Martín Fierro*] arose out of a need to protest against a social injustice; but, whereas the first two held up 'barbarism' to shame from the authors' standpoint of European civilization, *Martín Fierro* attacked the Europeanised government of Buenos Aires for destroying the traditional American way of life of the gaucho. Specifically, the author protests against the sending of gauchos as conscripts to the frontier. (1967, 8)

En la primera parte del poema hernandiano es bastante evidente su protesta contra el régimen de la "leva"; al encarnar los valores de la hombría frente a los valores de la organización social, arremete Hernández contra los postulados de civilización enarbolados por Domingo Sarmiento. Escuchemos a Jaime Alazraki:

> El autor de la primiera parte había sido gaucho, soldado, conspirador, enemigo del centrismo porteño; el Hernández de la segunda parte vio

> once ediciones del poema y cuarenta y ocho mil ejemplares en menos de siete años, cifra enorme para la época. Era famoso y el libro era responsable de esa fama. El Martín Fierro que vuelve en 1879 refleja algunos de los cambios en las convicciones políticas de su autor [. . .] Martín Fierro habla, en la segunda parte, como hablaba su enemigo, Sarmiento: "Debe el gaucho tener casa/, escuela, iglesia y derechos"; "Debe trabajar el hombre/ para ganarse su pan"; "El trabajar es la ley". (449-450)

Esta imagen del gaucho y su culto del coraje desaparecen, pues, en la segunda parte; Fierro rehuye una pelea, da consejos a sus hijos, habla igual que sus antiguos adversarios políticos como lo ha señalado Alazraki (los civilizadores que lo llevaron a luchar contra los indios). En el canto 32 de *La vuelta* dice:

> El hombre no mate al hombre
> ni pelee por fantasía.
> Tiene en la desgracia mía
> un espejo en que mirarse.
> Saber el hombre guardarse
> es la gran sabiduría.
> La sangre que se redama
> no se olvida hasta la muerte.
> (743)

(31) *Un lento acorde precedió la respuesta del negro:*

—Hizo bien. Así no se parecerán a nosotros. *Los elementos adversativos de la Antítesis se reunen aquí en un rasgo de afinidad: la proclividad a matar (SIM. Antítesis: A/B: resumen).

(32) *—Por lo menos a mí —dijo el forastero y añadió como si pensara en voz alta—: Mi destino ha querido que yo matara y ahora, otra vez, me pone el cuchillo en la mano.* *Por vía de la sinécdoque[15] (cuchillo) nos interna esta lexia en la transgresión del elemento B de la Antítesis: el acto de matar, flagrante violación de una ley de carácter divino puesto que el asesinato está sancionado por los hombres y por la Divinidad; el privilegio de dar y quitar la vida es exclusivo de Dios. El cuchillo sustituye la acción de matar (SIM. Antítesis B: transgresión). **El Lector Modelo, haciendo uso una vez más de su competencia intertextual, asociará esta lexia a la primera parte del *Martín Fierro*: verá a un gaucho provocando a un moreno en un baile campestre; verá un duelo a cuchillo; verá a Fierro victorioso (REF. *Martín Fierro*, primera parte).

El símbolo del puñal

Jaime Alazraki nos recuerda que "en los ensayos que forman el volumen *Evaristo Carriego* encontramos una página donde Borges define la fisiología del puñal". (136) Vayamos a esa página y transcribamos las últimas líneas:

> En un cajón del escritorio, entre borradores y cartas, interminablemente sueña el puñal su sencillo sueño de tigre, y la mano se anima cuando lo rige porque el metal se anima, el metal que presiente en cada contacto al homicida para quien lo crearon los hombres. A veces me da lástima. Tanta dureza, tanta fe, tan impasible o inocente soberbia, y los años pasan, inútiles. (156)

(33) *El negro, como si no lo oyera, observó:*

—Con el otoño se van acortando los días. *El otoño es una estación particularmente poética: las hojas de los árboles caen poco a poco inundando los campos, los bosques (no la pampa), formando una inmensa capa de follaje amarillo. Este enunciado nos connota —haciendo una transposición de la naturaleza a la vida orgánica del ser humano— a la edad cercana a la muerte. Cumple aquí la función de un anuncio, tal vez, de una premonición (SIM. Eje de la muerte).

(34) *—Con la luz que me queda me basta —replicó el otro, poniéndose de pie.*

Se cuadró ante el negro y le dijo como cansado:

—Deja en paz la guitarra, que hoy te espera otra clase de contrapunto. *ACC. "Encuentro":7: desafío.

(35) *Los dos se encaminaron a la puerta. El negro, al salir, murmuró:*

—Tal vez en éste me vaya tan mal como en el primero.

El otro contestó con seriedad:

—En el primero no te fue mal. Lo que pasó es que andabas ganoso de llegar al segundo. *El discurso nos revela que este forastero fue el oponente del negro en la payada de contrapunto. Al parecer, ahora se vuelven a enfrentar, aunque ya no en términos musicales (REF. *Martín Fierro*, segunda parte). **Estamos a punto de presenciar un segundo duelo; todavía no conocemos las razones: deben ser poderosas porque el negro ha esperado siete años. El clima del suspenso no ha perdido su espesura (HER. Enigma 3: tema de la espera).

El primer duelo

José Hernández, casi al final de su poema, enfrenta a Fierro con un moreno en una payada de contrapunto (canto 29, II parte). Los temas contrapunteados son: el cielo, la tierra, el mar, la noche, el amor, la ley, el

tiempo, la medida, el peso y la cantidad; temas abstractos que trascienden los límites de la pampa y la vida cotidiana. Sale triunfante Martín Fierro. El sentido de esa victoria lo podría precisar Jean Franco:

> La forma del debate, —las preguntas que no admiten respuestas— es un ejemplo de la canción acertijo que podemos encontrar en muchas culturas arcaicas, un "llamar a la puerta de lo Incognoscible", como lo llama Huizinga, y era también un modo ritual de vencer al oponente. (1979, 91-92)

(36) *Se alejaron un trecho de las casas, caminando a la par. Un lugar de la llanura era igual a otro y la luna resplandecía.* *Para batirse cualquier lugar es igual; la llanura se transforma en una tumba sin límites. La luna es un elemento poético que cumple una función, un significado, un sema: el frío, la ausencia de calor, la oscuridad, la carencia de luz propia (SEM. Frío). **ACC. "Encuentro":8: salir a la llanura.

(37) *De pronto se miraron, se detuvieron y el forastero se quitó las espuelas. Ya estaban con el poncho en el antebrazo, cuando el negro dijo;*
—Una cosa quiero pedirle antes que nos trabemos. Que en este encuentro ponga todo su coraje y toda su maña, como en aquel otro de hace siete años, cuando mató a mi hermano. *En esta lexia se clausura de golpe el enigma 3, en sus dos términos, pregunta y respuesta. El negro es hermano del que fue asesinado por el jinete: la espera es para saldar una venganza (HER. Enigma 3: revelación). **ACC. "Encuentro":9: prólogo al duelo.

La deuda de sangre

Ahora el Lector Modelo recuerda la fábula: Martín Fierro vivía feliz con su mujer y sus hijos. Cuando los soldados se apoderan de él y lo envían a prestar servicio en la frontera, comienza su infortunio. Escapa del ejército y se convierte en un desertor. En una pulpería sostiene un duelo a cuchillo con un negro; Fierro lo mata; es perseguido por la policía; de una emboscada, gracias al sargento Cruz[16] que se pone de su parte, logra escapar y se dirige a la frontera. Así concluye la primera parte. ¿Por qué Fierro mató al negro? Por fatalidad. Escuchemos a Borges:

> Martín Fierro tuvo, fatalmente, que ser matrero y desertor. A estas definiciones cabría, en buena lógica, agregar la de pendenciero, la de borracho y la de asesino... (1955, Prólogo, XXI)

(38) *Acaso por primera vez en su diálogo, Martín Fierro oyó el odio.* *El jinete es Martín Fierro, protagonista del poema hernandiano, tal como lo había supuesto el Lector Modelo (HER. Enigma 4: revelación). **El negro se atribuye el papel de vengador; Martín Fierro debe expiar su pecado (SIM. Eje de la venganza).

Vida humana

En la tradición judeo-cristiana se apela a la imagen de Dios para acentuar la criminalidad del relato:

> Porque ciertamente demandaré la sangre de vuestras vidas de mano de todo animal, y de mano del hombre; de mano del varón, su hermano demandará la vida del hombre. El que derramare la sangre del hombre, por el hombre, por el hombre su sangre será derramada, porque a imagen de Dios es hecho el Hombre. (Génesis IX, 5 x.)

(39) *Su sangre lo sintió como un acicate. Se entreveraron y el acero filoso rayó y marcó la cara del negro.* *Sarmiento en su *Facundo* recuerda que el cuchillo es un instrumento indispensable para el gaucho; en la pelea hiere solamente, cuando no es un gaucho con instintos verdaderamente malos. Su tentativa es "marcar" a su oponente para la gloria de su vencimiento. ¿Es éste el caso que ahora nos ocupa? (REF. *Facundo*, de Sarmiento). **La marca tiene la función, en el plano simbólico, del reconocimiento del vengador (SIM. Eje de la venganza). ***El primer signo de la pelea, la marca, un ritual codificado (ACC. "Encuentro":10: cicatriz).

(40) *Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo; nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos, o lo entendemos pero es intraducible como una música...* *La llanura quiere advertir algo, quizás, impedir una muerte pero su voz no tiene fuerza; no se oye, y si alguien la alcanza a oír, sólo percibe un murmullo incomprensible. Recuerda a los coros de las tragedias: un anuncio velado (SIM. Anuncio de la muerte).

El trazo lírico

Este es un verdadero puente lírico intercalado en la trayectoria de la diégesis: es paradigmático en Borges. Busca no tanto endulzar su prosa como la poesía de las cosas (la llanura). Es imposible reducir a una sola categoría su prosa narrativa. Apreciemos este aserto de Alazraki:

> Hay un modo clásico que sin duda Borges prefiere, y que predomina en él; pero con éste se entretejen otros modos: realista, lírico, ensayístico, legalista, erudito y casi científico. (201)

(41) *Desde su catre, Recabarren vio el fin.* *Recabarren: hombre-testigo, hombre-mudo, hombre-inmóvil, presencia la derrota de uno de los duelistas; sin embargo, está condenado al silencio (ACC. "Encuentro": 11: testigo). **"El Fin" se refiere a un desenlace fatal, a la muerte de un personaje (HER. Enigma 1: revelación).

Nudo narrativo

Estamos ya en el ojo de la tormenta, en el nudo narrativo. Recordemos que en la lexia 19 se inicia esta segunda parte del cuento en la imagen de la llanura y el jinete que se acerca. Recabarren vuelve a ser nuestro focalizador y su mirada nos sirve para ver la pelea en la que Fierro ha marcado la cara del negro.

(42) *Una embestida y el negro reculó, perdió pie, amagó un hachazo a la cara y se tendió en una puñalada profunda, que penetró en el vientre. Después vino otra que el pulpero no alcanzó a precisar y Fierro no se levantó.* *El vencedor de la payada musical pierde la del cuchillo; se cumple una venganza. Como en las tragedias, el destino pudo más que una voluntad recia, grande como la vida (SIM. Antítesis: A derrota a B: vengaza cumplida). **Invención borgeana este final para el gaucho Fierro, de signo contrario al de José Hernández, quien finaliza su obra en la imagen de un gaucho noble, civilizado, que vence a un moreno en una payada de contrapunto de elevada reflexión filosófica (REF. *Martín Fierro*, segunda parte). ***ACC. ''Encuentro'':12: muerte de Martín Fierro.

Voz de la verdad

Ya están revelados todos los puntos oscuros, los enigmas, las preguntas, los términos de la frase hermenéutica: sabemos que el negro es hermano del que fue muerto a manos de Fierro en la primera parte del poema; sabemos que el jinete es Fierro que viene a una cita que el destino le ha deparado por haber matado a un hombre; sabemos que Recabarren es un testigo ocular del encuentro; sabemos que la espera simbólica del negro durante más de siete años es para cumplir una venganza; sabemos que hubo un duelo a cuchillo en la llanura y que Martín Fierro fue ajusticiado.

(43) *Inmóvil, el negro parecía vigilar su agonía laboriosa. Limpió el facón ensangrentado en el pasto y volvió a las casas con lentitud, sin mirar para atrás.* *En esta lexia las acciones del relato están a punto de morir; la secuencia proairética que hemos denominado ''Encuentro'' es clausurada aquí, en esta imagen del vencedor caminando sobre la llanura (ACC. ''Encuentro'': 13: vencedor). **La actitud de indiferencia que se observa en el negro es la misma de Martín Fierro cuando, en el poema hernandiano, mata a su hermano (REF. *Martín Fierro*, primera parte).

El facón ensangrentado

El Lector Modelo trae a su memoria las siguientes líneas de Borges:

> Martín Fierro nos relata su vida, y aún más importante que los hechos es la manera de relatarlos. Así en el canto VII de la primera parte, cuenta que en un baile campestre ha provocado y matado a un negro y después nos dice:
>
> Limpié el facón en los pastos
> desaté mi redomón,
> monté despacio, y salí
> al tranco pa el cañadón.
>
> La indiferencia, la amargura, la resignación del matador y hasta una suerte de insolencia tranquila en esas pocas palabras. (1955, Prólogo, XX)

El Lector Modelo, atrapado por la magia de la intertextualidad, recuerda una prosa borgeana incluida en *El Hacedor* intitulada: "Martín Fierro". De aquí, transcribe lo siguiente:

> Un gaucho alza a un moreno con el cuchillo, lo tira como un saco de huesos, lo ve agonizar y morir, se agacha para limpiar el acero, desata su caballo y monta despacio, para que no piensen que huye... (797)

(44) *Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie.*
*Durante siete años el negro esperó a Martín Fierro para desahogar una venganza. Su vida se transformó en una larga espera hasta el regreso del matador con el que tuvo una payada de contrapunto en un primer enfrentamiento. Después de la ardua tarea, el vengador cambia de *status*; se transforma en una sombra, un ser sin identidad; la venganza ejecutada cifra su destino (SIM. Antítesis: A: Sin identidad).

(45) *Mejor dicho era el otro; no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre.* *Al dar el negro muerte a Fierro se iguala en su destino de cuchillero. La venganza no lo libera; lo aprisiona; no es justiciero: es ajusticiado; vuelve a nacer en Martín Fierro. Desaparecen las fronteras de la identidad personal: son la misma persona, el mismo hombre. Hay una abolición de la diferencia; la Antítesis pierde sus poderes de mantener inalterable la división de los contrarios. Así se cierra el cuento, con un final sorprendente, no esperado ni siquiera por el Lector Modelo (SIM. Abolición de la diferencia: Antítesis AB/ resumen).

Artificios

Borges escribe este cuento de tal suerte que el lector siempre espere algo, si pasmoso o inesperado, mejor. No es solamente el capricho del autor sino la fatalidad de la escritura. Este cuento se compone de tres principios[17] claramente delimitados: *unidad de construcción* (presentación del duelo entre Fierro y el moreno), *efecto principal hacia la mitad del relato* (aparición

del jinete y del motivo de la pelea) y *fuerte acento final* (la abolición de la Antítesis).

Palimpsesto 2

El contacto de dos textos se da, entre otras, como una relación de transformación. Borges en ''El Fin'' ha agregado circunstancias y personajes que no están presentes en el poema de José Hernández. Ésta es una de sus estrategias predilectas. Citemos a Alazraki nuevamente:

> La lectura y la escritura son apenas las dos caras de un mismo acto: escribir es, indefectiblemente, leer o releer, suponer un texto nuevo a un texto antiguo, absorber en el hipertexto su modelo o hipotexto. No hay duda de que Borges ha hecho de esta operación su estrategia literaria. (456)

III. Después de haber leído ''El Fin'' bajo la perspectiva del método bartheano, es decir, la división del texto en 45 *lexias* o unidades de lectura en las cuales los cinco códigos establecidos por Roland Barthes se han manifestado para dar voz a los diferentes sentidos con los que está tejido el texto, podríamos asentar las siguientes evaluaciones como conclusión de nuestro trabajo:

a) El panteísmo.— Está presente en este cuento uno de los temas centrales de la narrativa borgeana: el panteísmo.[18] Gracias a la idea de que ''todo está en todas partes y cualquier cosa es todas las cosas'', más concretamente, gracias a la idea de que todo hombre es todos los hombres, el negro pudo transformarse en Martín Fierro. Borges anula la identidad personal o, si se prefiere, considera que la identidad de los hombres es aparente. Un acto común los reduce a una identidad general que los contiene a todos. Aquí esa acción es la de matar.

b) Palimpsesto.— La técnica del palimpsesto utilizada frecuentemente por Borges nos conduce a la idea de un autor único que es todos los autores o, mejor dicho, de que las obras de ficción abarcan un sólo argumento con todas las variaciones imaginables. Sólo entonces, Borges, reescribe el *Martín Fierro* de José Hernández. El sentido ulterior de esta reelaboración tendría que ser objeto de otro trabajo. Un primer acercamiento al problema sería decir que Sarmiento y Hernández se mueven en dos tendencias opuestas, las formuladas en la célebre dicotomía ''civilización y barbarie''. Hay en *Martín Fierro* una intencionada censura al espíritu europeizante de Sarmiento. Borges, en su reconocimiento a lo más válido y esencial del gaucho, el tema del coraje, se adhiere a la posición de Hernández, aunque reformulará la idea del personaje de la segunda parte, precisamente cuando la sombra de la cobardía está a punto de acompañarlo por la pampa argentina.

c) Arquetipo.— Los cuentos de Borges son el punto de convergencia de sus motivaciones filosóficas. La metafísica que se puede extraer de sus creaciones literarias es tributaria de Platón.[19] En "El Fin" construye un arquetipo universal, el del gaucho, que trasciende los límites de la pampa. Borges considera al personaje de la segunda parte, escrita siete años después que la primera, una copia degradada del verdadero Martín Fierro; éste ha hecho del cuchillo una religión y del coraje un credo.[20] Para Borges el gaucho es una figura que encarna la valentía, el honor, la rebeldía; estos valores están presentes en la primera parte del poema, antes de que Hernández cambiara la ética de su héroe cuando lo lleva a rehusar un duelo y a dar consejos a sus hijos en la segunda parte. Entonces, Borges cambia el final: hace volver a Fierro a la pulpería para que muera como debe morir un gaucho verdadero: blandiendo el cuchillo. El gaucho se presenta como un símbolo del jinete y de la pelea.

Salvador Velazco
University of California, Los Angeles

NOTAS

1. La primera edición de *Ficciones* es de 1944. Borges agrega "El Fin" en 1956. Para este análisis nos serviremos de la edición de sus *Obras Completas* publicada por la editorial Emecé en Argentina en 1974, páginas 519-521. Todas las citas que se hagan de otros textos de Borges corresponden a esta edición, salvo acotación contraria.

2. Citemos rápidamente algunos de sus textos relacionados con este tema en la edición de sus *Obras Completas*: *La poesía gauchesca* (pp. 179-195), *Biografía de Tadeo Isodoro Cruz (1829-1874)* (pp. 561-563), *Martín Fierro* (p. 797), *Los gauchos* (pp. 1001-1002), entre otros.

3. Consignamos nuestra deuda con el excelente análisis de Jaime Alazraki sobre este cuento incluido en su trabajo: "El texto como Palimpsesto: Lectura Intertextual de Borges" el cual aparece en su libro mencionado en las Obras Citadas. Véase las páginas 447-450. Llegamos a conclusiones similares aunque por vías distintas: Alazraki analiza "El Fin" y su relación con *Martín Fierro* bajo las premisas de Gérard Genette con relación al fenómeno intertextual; nosotros, tratamos de aplicar el método de análisis narrativo bartheano. Sin embargo, nos adherimos a la hipótesis ofrecida por Alazraki para explicar la alteración borgeana del poema hernandiano.

4. Barthes, Roland. *S/Z*. Paris: Editions du Seuil, 1970. Las citas que aparezcan a lo largo de este trabajo pertenecerán a esta edición.

5. El estudio de Jean Reboul ("Sarrasine ou la castration personifieé") llamó la atención de Barthes sobre este texto de Balzac que forma parte de *La Comédie Humaine* ("Scénes de la vie parisienne"). Barthes señala que Reboul a su vez debe el conocimiento de este texto a una cita de Georges Bataille. Es decir, se tejió una interesante red de relaciones.

6. Barthes escribe su fórmula: "Chez Hjelmslev, qui en a donné une définition, la connotation est un sens second, dont le signifiant est lui-même constitué par un signe ou système de signification premier, qui est la dénotation: si E est l'expression, C le contenu et R la relation des deux qui fonde le signe, la formule de la connotation est :(ERC) R C. (p. 13).

7. Estos son el código hermenéutico (HER.); el código semántico (SEM.); el código simbólico (SIM.); el código proairético (ACC.) y el código cultural (REF.).

8. Esta figura de la retórica, según Barthes, nos permite enfrentar dos posiciones irreconciliables, hablar de la división de los contrarios, apelar a su naturaleza de radical salvajismo. En suma, la Antítesis "est le combat de deux plénitudes, mises rituellement face à face comme deux guerriers tout armés..." (p.34)

9. Según Barthes, mediante este tipo de código es posible apelar a enunciados que son proferidos por "une voix collective, anonyme, dont l'origine est la sapience humaine". (p. 25)

10. Énfasis de Raimundo Lazo aquí y cuando se refiere a la payada.

11. "Il Lettore Modello —escribe Eco— è un insieme di condizione di felicità, testualmente stabilite, chez devono essere soddisfatte perché un testo sia pienamente attualizato nel suo contenuto potenziale". (p. 62)

12. El formalista ruso V. Shklovski en su artículo "El arte como artificio" escribe: "La finalidad de arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento." (p. 60) Una de las estrategias para lograr este fin es el proceso de singularización: se busca romper el automatismo perceptivo del arte.

13. Convendrá recordar que *fábula* es un tecnicismo que denomina la serie de acciones que integran la historia de una manera cronólogica, lógica; se opone a *intriga* ya que ésta representa el orden artificial, impuesto por el artista, en que aparecen los hechos en la obra. Los formalistas rusos fueron los primeros en distinguir estos dos conceptos. Umberto Eco ofrece una excepcional definición de fábula e intriga : "La fabula è lo schema fondamentale della narrazione, la lógica delle azioni e la sintassi dei personaggi, il corso di eventi che ordinato temporalmente. Può anche non essere una sequenza di azione umane e può concernere una serie di eventi che riguardano oggetti inanimati, o anche idee. L'intreccio è invece la storia come di fatto viene raccontata, como appare in superficie, con le sue dislocazioni temporali, salti in avanti e in indietro (ossia antipazioni e flash-back), descrizioni, digressioni, riflessioni parentetiche. In un testo narrativo l'intreccio si identifica con le strutture discorsive." (p. 102)

14. La edición que tenemos a la vista es la que se hizo en México en 1955 por la editorial Fondo de Cultura Económica en su colección Biblioteca Americana, sobre La poesía gauchesca (dos tomos), cuya prólogo, notas y glosario corresponden a Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, páginas 571-751, II tomo.

15. Jaime Alazraki en la segunda parte de su libro *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges* hace un profundo estudio del estilo borgeano; ahí se analizan la adjetivación y algunas figuras de contigüidad tales como la metonimia y la sinécdoque.

16. Borges glosa esta parte del Martín Fierro en otro cuento excepcional: "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)", incluido en *El Aleph* (1949). Reproducimos aquí las últimas líneas: "Cruz arrojó por tierra el quepís, gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra los soldados, junto al desertor Martín Fierro." (p. 563)

17. Eichenbaum señala que algunos cuentistas norteamericanos como Poe, Harte, James, Hawthorne, observan estos tres principios por él consignados; podríamos considerar, entonces, a Borges como heredero de esta tradición. Véase su artículo citado en la bibliografía.

18. Jaime Alazraki estudia esta visión panteísta de Borges en varios de sus relatos. Remitimos al lector al capítulo V de su libro ya mencionado. Alazraki nos envía a *Discusión* (1932) en donde Borges cita unas líneas de Plotino que podrían servirnos de definición: "Plotino describe a sus alumnos un cielo inconcebible, en el que 'todo está en todas partes, cualquier cosa es todas las cosas, el sol es todas las estrellas, y cada estrella es todas las estrellas y el sol' (*Enneadas*, V, 8,4)." (1974, p. 251)

19. Desde luego que Platón no es el único filósofo que ha influido en Borges. Debe pensarse en Hume, Spinoza, Berkeley y Schopenhauer. Sugerimos al lector un buen libro que rastrea la influencia de Platón y otros filósofos en la obra de Borges: Juan Nuño, *La filosofía de Borges* (México: Fondo de Cultura Económica, 1986).

20. "Borges —escribe Alazraki— lo obligará a ser el primer Martín Fierro, ese personaje sufrido pero violento, atemperado por los años pero fiel a una religión del coraje que intrínsecamente lo define." (p. 450)

OBRAS CITADAS

Alazraki, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos, 1983.

Barthes, Roland, *S/Z*. Paris: Editions du Seuil, 1970.

Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares (ed.). *La poesía gauchesca* (dos tomos). México: Fondo de Cultura Económica, 1955.

Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. Argentina: Emecé Editores, 1974.
Eco, Umberto. *Lector in fabula: La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani, 1979.
Eichenbaum, B. "Sobre la teoría de la prosa" en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, 1980, pp. 147-157
Franco, Jean. *The modern culture of Latin American: Society and the artist*. London: Pall Mall Press, 1967.
———. *Historia de la literatura hispanoamericana*. España: Ariel (traducción de Carlos Pujol), 1979.
Lazo, Raimundo. *Martín Fierro* (estudio preliminar). México: Porrúa (No. 216), 1985.
Sarmiento, Domingo. *Facundo o civilización y barbarie*. México: SEP/UNAM, 1982.
Shklovski, V. "El arte como artificio" en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, 1980, pp. 55-70.
Vázquez, María Esther. *Borges, sus días y su tiempo*. Buenos Aires: Javier Vergara, 1984.

Reviews

IDEOLOGIES & LITERATURE. Volume II.1, Spring 1987; Volume II.2, Fall 1987.

Los números correspondientes a la primavera y otoño de 1987 de la revista *Ideologies & Literature* ofrecen un compendio de artículos que, en la misma línea de calidad de siempre, presentan una perspectiva abierta a los temas sociales y filosóficos del mundo crítico literario luso-hispánico.

El ejemplar que corresponde a otoño cuenta con un artículo que sintetiza muchos de los problemas a los que se enfrenta la teoría literaria tras la destrucción del concepto de historia, discurso y significado. En el artículo "El expresionismo: hacia una relectura de las vanguardias", Vicente Sánchez-Biosca ofrece algunos datos interesantes sobre la naturaleza de esta polémica, llevada a cabo en los años 1937 y 1938 en la revista *Das Wort*, y en la que tanto Lukács como Bloch y Brecht aportaron más de lo que en principio se podría esperar de un debate sobre pintura expresionista.

Situando como centro de la polémica la técnica del "montaje" y su razón (o sinrazón) en la escurridiza relación producto artístico-referente, la posición de estos teóricos marxistas vuelve a poner sobre el tapete la necesidad de "una actitud analítica y crítica" no sólo de las vanguardias, sino del total aparato que representa la literatura de la modernidad en el vertiginoso tiempo histórico que abarca desde el pre-romanticismo hasta el más reciente posmodernismo.

Sin embargo creo que habría que plantearse de una manera más clara si hay relación entre forma o estilo e ideología. Para el poeta será una relación que se planteará en términos de producción, mientras que para el crítico será clave en su interpretación del fenómeno artístico en su contexto histórico.

En otro orden de cosas, Victor Ouimette traza un lúcido análisis de las relaciones entre "Azorín and the Dictatorship of Primo de Rivera" de paso que nos explica los errores del sistema monárquico y los avances del

socialismo en España. A este mismo periodo histórico hace referencia el artículo titulado "The Reliable Determinant: Alcohol in the Valencian Novels of Vicente Blasco Ibáñez", donde Paul Smith hace un casi exhaustivo recuento de la función que el tema del alcohol tiene en las novelas valencianas de Blasco Ibáñez; y B. Llano y F. J. Sánchez comparan la película "The Mission" (1986) del director Roland Joffé con los sucesos de la guerra guaraní de 1754.

El número de primavera se inicia con un artículo sobre la "Narrativa de la estabilización colonial", en el que se pone de manifiesto el nacimiento de una prosa que refleja las tensiones ideológicas y étnicas del orden colonial español. Por su parte Gabriela Mora pone en duda las "premisas ideológicas" de las novelas de Isabel Allende *La casa de los espiritus* y *De amor y de sombra*, basando su argumento en ciertas "caracterizaciones — sobre todo de la mujer— que persisten en peligrosos moldes".

Dos artículos sobre Valle Inclán nos dan luz sobre el uso de la ironía y la sátira en las Sonatas y "The Historical Function of the Grotesque" en los esperpentos. Las primeras señalan "the beginning of Valle's savage but salutary attack on all aspects of *la vieja España*".

Entre otros artículos, quizá la aportación más interesante en este número de primavera sea el índice que Jeffery R. DeNio nos ofrece de la producción de *Ideologies & Literature* de 1977 a 1987. A la vista de la excelente selección de las temáticas a tratar (por ejemplo el vol. IV, No. 16, May-June 1983 está dedicado exclusivamente al fenómeno de la crítica literaria en las literaturas ibéricas, latinoamericana y luso-africana) felicitamos a esta revista dedicada durante más de diez años a la tarea de reflejar "las relaciones y complejidades de la aventura textual y la aventura social". En lo referente a su producción intelectual, Leonardo García-Pabón, firmante de la editorial que abre el número de primavera, marca el ejemplo a seguir a otras publicaciones del mismo tipo cuando señala que "continuamos con la certeza de que historia, sociedad y literatura son campos de estudio inseparables, de que ninguno de ellos puede ser entendido aisladamente y al margen do los otros".

Juan Velasco
University of California, Los Angeles

Risk, Beatriz J. *El Nuevo Teatro Latinoamericano: Una Lectura Histórica*. Minneapolis: Prisma Institute, 1987. 143 pages.

Nada parece mas difícil que intentar definir en qué reside la "verdadera identidad latinoamericana". En efecto dicho intento ha sido el reto, y

hasta la obsesión, al que se han visto enfrentados escritores, dramaturgos, pintores, y en general la intelectualidad contemporánea del Nuevo Mundo. Sin embargo, la identidad de la América Latina pareciera ser tan elusiva que hasta el momento lo que mejor parece caracterizarla es precisamente esta búsqueda de definición. En el libro *El Nuevo Teatro Latinoamericano: Una Lectura Histórica*, se encuentra plasmada esta lucha por una autodefinición que corresponda a la expresión "auténticamente latinoamericana" dentro del movimiento teatral de la región.

Beatriz Risk afirma en la presentación que antecede a los tres capítulos que constituyen el libro que su obra es un intento de responder al "llamado específico a una nueva crítica" que hiciera el dramaturgo colombiano, Enrique Buenaventura, en el I Taller Internacional del Nuevo Teatro (Cuba 1983). La "nueva crítica", como el Nuevo Teatro, debe ser consecuente con esta búsqueda y como tal debe "concentrarse más en el proceso de creación que en el resultado final de la obra" (7). Por lo tanto, el enfoque del libro está en el contexto histórico que corresponde al nacimiento y desarrollo del Nuevo Teatro, y en el proceso de creación colectiva que lo caracteriza.

La primera parte se inicia con una introducción donde se discute la validez del término mismo de Nuevo Teatro, el cual como bien lo menciona Risk "no siempre fue de fácil aceptación y suscitó variadas controversias" (13). Sin embargo, al ella aceptar el término incondicionalmente, relega la controversia al pasado y afirma en forma quizás demasiado arriesgada que el término de Nuevo Teatro "es ya aceptado comúnmente por todos los teatristas de nuestra época" (13). A continuación se discuten a fondo los temas de la ubicación socioeconómica, el contenido, la forma y la estructura que caracterizan a este movimiento teatral. La segunda parte explica en qué consiste la creación colectiva, sus antecedentes, influencias, objetivos y metodología. Curiosamente, los antecedentes históricos del Nuevo Teatro no anteceden sino que finalizan el libro en la tercera parte. En general, cada capítulo está documentado a fondo e ilustrado con ejemplos que cubren una amplia gama de obras teatrales, entre ellas algunas del teatro chicano. Se incluye además una bibliografía comprensiva.

A lo largo de la obra, Beatriz Risk entreteje el marco histórico con el teórico y con las etapas de surgimiento y desarrollo del Nuevo Teatro, y captura así en todo su dinamismo la esencia de este movimiento. El efecto de un arte escénico en constante evolución queda perfectamente claro. Además, se demuestra de qué manera esta transformación incesante no es más que el resultado lógico del compromiso social del Nuevo Teatro con una sociedad sumergida también en un mar de continua transformación. Y así nos describe Risk "la médula y razón de ser" de este movimiento como "el compromiso individual y colectivo de los participantes con su contorno

social y la decisión de tomar parte activa en su proceso de transformación" (21). De este compromiso nace la búsqueda de la identidad latinoamericana, y de esta búsqueda nace el Nuevo Teatro. Así, con esta obra la autora se une "al esfuerzo de tantos trabajadores de la cultura que batallan incansablemente por proyectar universalmente la identidad latinoamericana" (8).

Gloria Orozco-Allan
University of California, Los Angeles

Stanton, Edward F. *Hemingway and Spain: a Pursuit.* Seattle: University of Washington Press, 1989. 258 pages.

Al abrir el libro de Edward F. Stanton, el lector percibe, de inmediato, la sensación de no encontrarse ante un estudio crítico. El mismo autor reconoce en la introducción el carácter personal de su empresa, en la que apreciaciones gastronómicas, escenas pintorescas y referencias literarias nos conducen hacia campos intermedios entre el libro de viajes y la biografía comentada. La misma organización del material que informa las 258 páginas de *Hemingway and Spain* revela el parentesco que este estudio guarda con aquellos géneros.

En un mantenido juego de espejos, los capítulos se entretejen buscando el paralelismo entre los viajes e impresiones de Stanton en la España de los 80 y aquella España reflejada y vivida por el mismo Hemingway. De esta forma, tras un capítulo dominado por el relato, aparece siempre otro que, como correlato crítico del primero, intenta explorar tanto el marco biográfico del novelista norteamericano como la pervivencia de ciertos sustratos culturales.

Las partes netamente narrativas del libro se sitúan en paisajes, cuya relevancia procede por haber sido previamente reflejados en algunos textos de Hemingway. Así el paso de éstos a los más ortodoxamente críticos resulta directo.

Madrid, Pamplona y Ronda constituyen los principales escenarios en los que Stanton intenta seguir el rastro de la España de *The Sun Also Rises*, *Death in the Afternoon* o *For Whom the Bell Tolls*, novelas a las que el estudioso aplica su particular lectura.

El principal elemento aglutinador de este cruce que podríamos denominar genérico es la tauromaquia. A través de la estética y las actitudes taurinas Stanton pretende inferir por un lado el conocido tema de "lo español" y, por otro, descubrir los vínculos que unieran a Hemingway tanto con el mundo de los toros como con el entorno cultural en el que esta fiesta anida.

En su presentación del primero, abundan los tópicos habitualmente asignados a la torería y al torerismo. El valor mítico del toro, el coraje del matador y el concepto hispánico de la "nada" se entrelazan en la búsqueda de la belleza de lo arcaico y el sabor folklórico del subdesarrollo. Es, precisamente, en el contraste entre el mundo industrializado y la civilización rural, donde Stanton encuentra el principal motivo de atracción para Hemingway en sus primeros viajes por la península. A ello se suma el juego taurino de la muerte, en el que el crítico cree ver la fuente de catarsis para el novelista y su experiencia de guerra.

En algunas ocasiones, no obstante, se ofrecen alternativas de lectura sugerentes, como es el caso del capítulo titulado "The Bullfight and the Prose of Ecstasy", donde se intentan mostrar las posibles influencias de la estética del lance taurino en el ritmo y organización narrativa de Hemingway.

Con todo, se trata de un libro esencialmente biográfico en el que Hemingway aparece, tal vez con demasiada frecuencia, no como fin sino como medio para que Stanton presente su propia visión del país. El principal problema de esta amalgama radica en el peligro de conducir al lector a terrenos movedizos en los que, a menudo, no se sabe si el objeto de estudio es Hemingway, España, la España de Hemingway o, sencillamente, la imagen que Stanton se ha creado de todo lo anterior.

Vicente Carmona
University of Southern California

Publications Received

Buero Vallejo, Antonio. *Three Plays: The Sleep of Reason, The Foundation, In the Burning Darkness.* Trans. Marion Peter Holt. San Antonio, TX: Trinity Press, 1985.

Cardosa Neusa. *Safadezas.* San Paulo: Massao Ohno Editor, 1987.

Guerrero, Juan. *Elegía a la sombra. Elegia all'ombra.* Miami: Solar, 1981.

Galindo, David Escobar. *Oración en la guerra y otros poemas.* San Salvador: Ediciones Than, 1989.

La marca hispánica (Sociedad Nacional Hispánica Sigma Delta Pi) 1 (1990).

Lopez, Santo. *Soy el animal que creo.* Caracas: Fundarte, 1987.

Maia, Heli. *Negativos.* Uberaba: Editora Vitoria, 1987.

Pacho, Eulogio. *Reto a la crítica. Debate histórico sobre el Cántico espiritual de San Juan de la Cruz.* Burgos: Editorial Monte Carmelo, 1988.

Stanton, F. Edward. *Hemingway and Spain: A Pursuit.* Seattle: University of Washington Press, 1989.

Universidad de La Habana (Depto. de Actividades Culturales) 221 (Septiembre–Diciembre 1983).

Wong-Vega, Luis. *Letters and Flowers.* Trans. Leonardo Buonomo. Riverside: Louise Sinclair, 1990.

Contributors

VICENTE CARMONA is a graduate student at USC, specializing in Peninsular Literature. His publications include the 1986 edition of *Catálogo de dibujos* by Federico García Lorca, "Concepto de realidad en el primer teatro de Arrabal" and "Personaje dramático y estética del desequilibrio" (in press). He is currently preparing for publication an article entitled "Espacio expresivo en la teoría poética del 50".

JACQUELINE CRUZ is a graduate student at UCLA specializing in Twentieth Century Spanish and Spanish American Literature. She received her B.S., M.S. and M.A. from UCLA. Her publications include "Elementos emblemáticos en la *Comedia de San Francisco de Borja*, de Matías de Bocanegra" (*Mester* 18.2) and an article on women in the poetry of José Martí (in press). She is currently researching the subject of mirrors in *Rayuela*.

SARA INCLAN received her *Licenciatura* in Hispanic Philology from the Universidad Complutense de Madrid. Her M.A. is from UCLA, where she specialized in Spanish Linguistics-Syntax. Her most recent work is entitled "ECP, Superiority and the Strict Cycle Conditions in Spanish" *Romance Linguistics & Literature Review*, Vol. II (Fall 1990). She is currently researching tense and aspect in Spanish.

ANTONIO JIMENEZ is a graduate student at UCLA specializing in Contemporary Latin American Literature. He received his M.A. from UCLA and his B.A. from the University of California at Irvine. Currently he is preparing to take his qualifying exams for the doctoral degree.

GLORIA OROZCO-ALLAN is a graduate student specializing in Contemporary Latin American Literature at UCLA, from where she also received her B.A. in Psychology. She is currently preparing for publication articles on Buenaventura's "The orgy" and Cervantes's *entremés*, "La cueva de Salamanca", as well as doing research on Colombian theater.

AZUCENA PALACIOS received her *Doctorado* from the Universidad Autónoma de Madrid, where she presently teaches. Her most recent publication is: "Ensayo de una nueva clasificación de afijos a la luz de una lengua como el guaraní" *Actas L.N. y L.F.* She is currently working on two projects: "Gramática de la oración simple guaraní" and "Las causativas morfológicas en las lenguas del mundo."

KEVIN PENDREY received his B.A. from Rutgers University and graduated with an M.A. in Diachronic Hispanic Phonology from UCLA. His most recent publication is "Linguistic Conflict in Spain: Sociolinguistic and Politicohistoric Milieux", and his current projects include writing an elementary Spanish textbook.

JUAN VELASCO is a doctoral student specializing in Latin American Literature at UCLA. He received his *Doctorado* from the Universidad Complutense de Madrid. His publications include the 1988 edition of "Cartones de Madrid" by Alfonso Reyes and an article entitled "El poeta contra la zarrapastrosa retórica: Modernismo y Vanguardia en la obra de José Juan Tablada", which appeared in *Margen*.

SALVADOR VELAZCO is a graduate student at UCLA specializing in Contemporary Spanish American Literature. He received his *Licenciatura* from the Universidad de Guadalajara, Mexico. His most recent publications include "Una loa a su majestad" (*Mester* 18.2) and several articles published in *Etcaetera*. He is currently working on an article on "El reino de este mundo" by Alejo Carpentier.